STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

2
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Acad. Prof. George Oprescu, *redactor responsabil:* Prof. Marcel Breazu; Florea Bobu Florescu; Acad. Ion Jalea; Acad. Prof. Mihail Jora; Ecaterina Oproiu Murgescu; Amelia Pavel — *secretar științific de redacție:* Prof. Mihai Pop; Mircea Popescu — *redactor responsabil adjunct:* Prof. Zeno Vancea, Prof. Virgil Vătășianu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prețul unui abonament este de 36 lei pe an
În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.
Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se fac prin CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 11, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 12 nr. 2

SUMAR

STUDII

		Pag.
LETIŢIA GÎTZĂ,	Ipoteză şi experiment în cercetarea fenomenului teatral	97
NICOLAE BALOTĂ,	Estetica teatrală a lui Camil Petrescu	103
AL. PALEOLOGU,	De la Caragiale la Eugen Ionescu şi invers	113
GHEORGHE FIRCA,	Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu	123
GHEORGHE COSTINESCU,	Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel şi pian în la minor op. 29 de George Enescu. Expresie a cristalizării stilului de maturitate al compozitorului	141

NOTE ŞI DOCUMENTE

ANCA COSTA-FORU,	Familia Teodorini	157
FERNANDA FONI,	Date noi privind activitatea de critic muzical a lui Dinu Lipatti	164
DAN SMÎNTÎNESCU,	Noi contribuţii privitoare la desfiinţarea vremelnică a Conservatorului din Iaşi în octombrie 1875	172
MIHAI FLOREA,	Note pe marginea cîtorva piese originale contemporane	175
ANCA COSTA-FORU,	Muzeul Teatrului Naţional « I. L. Caragiale »	180

NOTE DE LECTURĂ

Prima carte românească despre film *(E. Voiculescu)* 183
Eminescu şi teatrul *(I. Cazaban)* 185
Observaţii pe marginea unor cărţi de amintiri *(El. Zottoviceanu)* 186
Cîteva consideraţii pe marginea unor monografii de compozitori *(L. Alexandrescu)* .. 188
ROMEO GHIRCOIAŞU, Contribuţii la istoria muzicii româneşti *(Liliana Firca)* 190

CRONICĂ 193

CĂRŢI — REVISTE 197

INDEX ALFABETIC 199

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 12 NR. 2, p. 95—200, BUCUREŞTI, 1965

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

IPOTEZĂ ŞI EXPERIMENT ÎN CERCETAREA FENOMENULUI TEATRAL

de LETIŢIA GÎTZĂ

Dialectica procesului de cunoaştere ştiinţifică, analiza structurii logice a acestui mecanism în toate articulaţiile sale preocupă îndeaproape gîndirea teoretică contemporană [1] şi deopotrivă importante devin, într-o etapă mai nouă, eforturile de valorificare a relaţiilor, a elementelor de metodă care leagă între ele diversele discipline. Concludentă apare în acest sens recenta dezbatere organizată sub auspiciile UNESCO în legătură cu tendinţele principale de cercetare în ştiinţele sociale şi umane; problemele de clasificare şi de metodologie a acestor ştiinţe în raport cu ştiinţele naturii atrag în primul rînd atenţia asupra perspectivei generale de interacţiune şi de unificare a tehnicii de cercetare în toate ramurile ştiinţei moderne [2]. Ascuţirea instrumentelor de observaţie şi specializarea lor, *explicarea cauzală* a faptelor istorice şi de cultură, cîmpul larg deschis ipotezelor şi necesitatea de aprofundare a adevărurilor pe cale experimentală, toate acestea conduc către apropierea declarată a ştiinţelor sociale de rigoarea cercetării în domeniul ştiinţelor exacte. Introducerea categoriei de « valoare şi valorificare » în studiul asupra omului şi relaţiilor sale, ca şi « complicitatea cercetătorului cu obiectul studiat » [3] (cu societatea al cărui membru este), particularizează, fireşte, metodologia acestor ştiinţe, dar importante rămîn demersul logic comun, permanenţa şi valabilitatea unor criterii gnoseologice care garantează cercetarea ştiinţifică în ansamblul său, fie că este vorba de studiul faptelor din natură sau a celor care privesc omul şi istoria culturii sale.

Punînd la baza întregului proces de cunoaştere principiul unităţii dintre teorie şi practică, dialectica materialistă arată că noţiunile « sînt reflectări ale lumii obiective » [4], că punctul de plecare şi de valorificare a

[1] Vezi *Dialectica materialistă — metodologia generală a ştiinţelor particulare (Dialectică şi epistemologie)*, Bucureşti, Edit. Acad. Republicii Socialiste România 1963, p. 165—225; de asemenea tezele neoraţionaliştilor JEAN PIAGET, *Introduction à l'épistémologie génétique*, Paris, P.U.F., 1950; GASTON BACHELARD, *Le matérialisme rationnel*, Paris, P.U.F., 1953; FERDINAND GONSETH, *La métaphysique et l'ouverture à l'expérience*, Paris, P.U.F., 1960.

[2] Vezi JULIAN HOCHFELD, *Difficultés et particularités d'une étude sur les tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines*, în « Revue Internationale des Sciences Sociales », 1964, nr. 4, p. 521.

[3] Vezi DAYA CHRISHNA, *De la distinction entre les sciences naturelles, sociales et humaines*, în « Revue Internationale des Sciences Sociales », 1964, nr. 4, p. 557.

[4] V. I. LENIN, *Opere*, vol. 38, Bucureşti, Edit. politică, 1958, p. 190.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gîndirii logice rămîne realitatea concretă. Recompunînd deci mersul general în trepte de la intuirea vie la gîndirea abstractă şi de aici înapoi la practică şi refăcînd după această schemă clasică drumul parcurs de cercetarea ştiinţifică de la observarea faptelor la formularea de ipoteze şi apoi la verificarea lor pe cale experimentală, ceea ce se reţine ca un prim indiciu lămuritor pentru problemele propuse discuţiei este faptul că ipoteza se defineşte ca un moment al cunoaşterii, şi anume legat de treapta abstracţiei, că experimentul apare obligatoriu în metodologia tuturor ştiinţelor, că practica devine unicul criteriu de validare a adevărurilor teoretice.

E de reţinut că despre ipoteză şi despre experiment nu se poate vorbi ca despre nişte probleme în sine, că, fiind verigi ale unei sistematici de gîndire cu mult mai complexe, e nevoie să se prezinte « caracterul procesual » al actului de cunoaştere, procedeele prin care se ajunge de la observaţie la ipoteză, metodele prin care se trece la confruntarea cu experienţa şi apoi la refacerea unei noi faze de cunoaştere, experimentul putînd să devină, la rîndul său, generator de noi ipoteze. E nevoie să se spună de la început că fiecare ştiinţă are genul ei propriu de practică, modul ei propriu prin care îşi verifică adevărurile, că practica nu înseamnă exclusiv probă de laborator, că natura experimentului şi interpretarea lui diferă de la o ştiinţă la alta.

Stabilind aceste trăsături valabile pentru metodologia generală a cunoaşterii ştiinţifice, rămîne de văzut felul în care funcţia gnoseologică a ipotezei şi a experimentului operează în domeniul istoriei teatrului, în investigarea realităţilor trecute şi în abordarea fenomenului artistic actual. Încadrată în rîndul ştiinţelor de observaţie şi folosind ca principală metodă de studiu metoda istorică, istoria teatrului îşi defineşte o metodologie a sa proprie, cunoscut fiind regimul special al cercetării în această ramură a istoriei artelor.

Nebeneficiind de « urme » şi făcînd apel exclusiv la informaţia izvoarelor, « observaţia » în cîmpul de cercetare a istoriei teatrului înseamnă recuperarea imaginii fenomenului teatral, reconstituirea mintală a realului pe bază de documente. Pornind de la acest prim nivel al procesului de cunoaştere, e de înţeles că de calitatea observaţiei, de justeţea şi de întinderea ei depinde în cea mai mare măsură gradul de valabilitate a ipotezelor şi aria lor de cuprindere. Ampla cunoaştere a documentelor oferă deci orizont deschis analogiilor şi ipotezelor, care, desigur, nu pot fi confruntate decît tot prin fapte de observaţie, deci tot prin interpretarea documentului. De unde rezultă că, pentru istoria teatrului mai mult decît pentru oricare alte ramuri ale istoriei artelor, momentul observaţiei, etapa de acumulare a documentelor, de stabilire a contextului general în care se situează faptul de artă reconstituit prezintă o deosebită importanţă.

Neputîndu-se, fireşte, separa în timp momentul observaţiei de cel al ipotezei şi de cel al experimentului şi cunoscîndu-se raportul de strînsă şi de permanentă întrepătrundere a tuturor acestor momente ale cunoașterii, rezultă că perioada de documentare în istoria teatrului, chiar dacă uneori prelungită, îşi are utilitatea ei. Observaţia se împleteşte pe tot parcursul acestei perioade cu procedeele logice de investigare a adevărului ştiinţific, ipotezele funcţionînd chiar în această etapă de cercetare a izvoarelor și experimentele făcîndu-se tot acum cu datele observaţiei, cu datele unei documentări tot mai extinse şi mai aprofundate. E de reţinut, de pildă,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce spune în legătură cu cercetarea documentelor în ştiinţele sociale, filozoful francez Maurice Duverger: « Vaste pămînturi necunoscute, închid în ele comori. Simpla muncă de documentare, simpla descriere a faptelor poate constitui un aport de primul ordin în aceste ştiinţe, mai mult decît în oricare altele »[5].

E de precizat că în cercetarea de istorie a teatrului există o primă etapă de restituire a faptului de artă în componentele sale, de « descriere » a lui, şi că mai apoi se trece la interpretarea lui, la stabilirea raporturilor de cauzalitate, la explicarea genezei şi dezvoltării lui, la încadrarea acestui fapt de artă în raport cu valorile de cultură ale epocii, la asimilarea lui într-o tipologie anume, într-un stil, într-o şcoală, într-un curent.

Ipoteza în istoria teatrului poartă deci asupra categoriilor de cunoaştere, dar şi asupra categoriilor de valoare, şi e de remarcat efortul pe care îl fac cercetătorii din acest domeniu al istoriei artelor în a reconstitui, în imagini sensibile şi cu discernămînt critic, calitatea artistică a actului de creaţie scenică, şi e de reţinut spiritul de sinteză cu care se integrează fenomenul de artă teatrală într-un anumit moment istoric în complexul culturii teatrale, în curentul artistic, în mişcarea de idei a epocii. În esenţă, în această disciplină « fondul psihologic », capitalul de cunoştinţe şi de idei asupra unei anumite epoci, joacă un rol deosebit în determinarea gradului de plauzibilitate a ipotezelor, în compararea ponderii argumentelor în cazul unor raţionamente rivale, concurente, raportate la aceeaşi problemă.

În istoria teatrului, ipoteza are deci, în primul rînd, o valoare explicativă, de reconstituire şi nu de descoperire, despre funcţia euristică a ipotezei (despre calitatea ei de factor de anticipare), putîndu-se vorbi, desigur, în ştiinţele naturii, acolo unde invenţia ştiinţifică purcede de la ipoteză, de la caracterul ei de previziune. În istoria teatrului, ipoteza ajută cercetării să treacă de la cunoscut la necunoscut, de la particular la general, de la fenomen la esenţă, la explicarea apariţiei şi relaţiilor pe care le stabileşte faptul de artă teatrală într-un complex istoric dat.

« Orice ştiinţă este logică aplicată »[6], de aceea devine interesant de urmărit felul în care în acest domeniu al cercetării metoda istorică se conjugă cu analiza logică şi cum pe această cale se ajunge la înţelegerea şi elucidarea unor probleme mai puţin clare de artă teatrală, surprinsă în devenirea ei.

E interesant de urmărit coerenţa logică, riguroasă a gîndirii în găsirea şi certificarea adevărului ştiinţific, felul în care procedeul inducţiei şi al deducţiei se integrează modului de investigare istorică, de cuprindere teoretică a materialului faptic oferit de documente. E interesant, în sfîrşit, de văzut rolul acestor procedee în făurirea ipotezei, mecanismul logic prin care se trece de la observaţie la abstracţie[7]. Şi în acest sens un loc deosebit îl deţine inducţia, cu caracterul său raţional şi creator[8]. Trecerea cunoaşterii de la oglindirea individualului la reflectarea generalului, de la înregistrarea faptelor particulare la repetarea legilor, în sfîrşit de la efect la cauză este prin excelenţă un salt calitativ. Prin inducţie, cunoaşterea « sare » de la real la posibil, de la observaţie la ipoteză şi de aici, prin verificare experimentală, demersul logic ascendent se îndreaptă către adevărurile de lege.

[5] M. Duverger, *Méthodes des sciences sociales*, Paris, 1961, p. 93.
[6] V. I. Lenin, *op. cit.*, p. 195.
[7] Vezi André Lalande, *Les théories de l'induction et de l'expérimentation*, Paris, 1929, p. 23–24.
[8] Vezi H. Wald, *Obsesia deducţiei în explicarea inducţiei*, în « Cercetări filozofice », 1963, nr. 5, p. 1 211 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rolul important al ipotezei în ştiinţa contemporană face ca accentul să cadă în mod evident pe construcţia raţională în cercetarea ştiinţifică; în acelaşi timp însă rămîne obligatorie şi centrală funcţia experimentului, şi, în această problemă, o precizare a ceea ce reprezintă practica în ştiinţele istorice e binevenită. Verificarea ipotezelor în istoria teatrului, de pildă, se poate face, printre altele, prin compararea documentelor de bază cu documentele analoge din alte ţări şi din alte epoci istorice sau prin raportare la formele existente în contemporaneitate a fenomenelor artistice din trecut. Prezentul, considerat drept « cheie a trecutului », înlesneşte cercetătorului validarea raţionamentelor sale cu privire la geneza şi la dezvoltarea fenomenului de artă teatrală din epocile mai vechi şi mai noi ale istoriei teatrului. Metoda comparată se substituie deci metodei experimentale propriu-zise şi devine clar că « practica » se poate face prin intermediul criteriului logic, care funcţionează însă « ca un derivat, ca un mediator al criteriului empiric » [9], cunoscînd că logica este reflectorie şi nu o formă pură, golită de orice contact cu realitatea. Se poate conchide astfel, în legătură cu modul de verificare a cunoştinţelor în disciplinele istorice, că experimentul, chiar ca argument logic, face parte din treapta practicii ştiinţifice. Şi, referitor la cercetarea fenomenului teatral îndeosebi, e necesar să se facă o distincţie între faptul experimental ca formă de cercetare istorică şi de confirmare a valabilităţii unor date reconstituite şi experimentul propriu-zis, clasic, produs ca act de creaţie, contemporană, cu scopul de a verifica o teorie, o idee ce urmează să se generalizeze în procesul viu al artei teatrale. Unul este deci experimentul cercetătorului de istorie a teatrului (şi care este, de fapt, « un substitut de experiment ») [10] şi alta este accepţia pe care o capătă experimentul în practica omului de teatru pentru care actul de creaţie devine metodă de cercetare, creatorul fiind observatorul şi teoreticianul propriului său experiment.

Problema ipotezei şi a experimentului în practica teatrală contemporană merită atenţia unei discuţii mai largi, teatrul de avangardă al lui Ionescu şi Beckett, teatrul epic al lui Brecht, teatrul deschis al lui Diego Fabri, teatrul (pur şi simplu) al lui Peter Brook fiind fără îndoială, toate, exemple de teatru experimental, prin care se verifică teorii şi tehnici teatrale proprii, prin care creatorii inovează, descoperă, deschid drumuri noi în practica artei teatrale contemporane.

★

Metodele de cercetare devenite obiect de studiu, ştiinţa întoarsă asupra ei însăşi pentru a pătrunde mai adînc în adevărurile sale, se afirmă ca o preocupare curentă în toate domeniile de activitate intelectuală. Dincolo de valoarea metodologică generală a materialismului dialectic şi de varietatea metodelor folosite de către ştiinţele particulare, dincolo de bogăţia informaţiei, de gradul de acuitate a sistemului logic de gîndire al cercetătorilor, important apare în cercetarea contemporană rolul intuiţiei, al metaforei ştiinţifice şi artistice care « dă zbor imaginaţiei », cum spune Claude Bernard, şi încurajează ipoteza şi care, în acelaşi timp, reprezintă un mod activ de cunoaştere [11],

[9] I. Peatniţchi, *Problema adevărului şi a criteriilor sale în gnoseologia neopozitivistă*, în « Revista de filozofie », 1964, nr. 2, p. 189.

[10] Vezi John Dewey, *Essays in Experimental Logic*, New York, 1962, p. 335.

[11] Vezi M. Bunge, *Intuition and Science*, New York, 1962, p. 32—35.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un « mijloc al gîndirii filozofice » [12]. Şi e de înţeles că mai ales în cercetarea istoriei de teatru, acolo unde « urmele » materiale lipsesc cu desăvîrşire şi unde golurile de informaţie documentară devin stînjenitoare, apare evidentă semnificaţia intuiţiei ca funcţie constitutivă a gîndirii ştiinţifice, că în acest domeniu ea îşi găseşte o largă aplicare.

★

Dacă în legătură cu ipoteza şi cu experimentul s-a trecut adesea în domeniul rezervat temei « document şi interpretare » este pentru că istoria teatrului, ca ştiinţă deschisă larg ipotezelor, foloseşte intensiv documentul ca probă şi contraprobă în construirea raţionamentelor sale ipotetice, în edificarea şi fundamentarea teoretică a materialului consultat; dar şi pentru că documentul ca bază a observaţiei face parte din inextricabila unitate a procesului de cunoaştere. « Dialogul dintre experienţă şi teorie — spune F. Gonseth — este un dialog care nu poate fi descompus fără a i se distruge complet sensul » [13].

[12] T. VIANU, *Funcţia filozofică a metaforei*, în *Despre stil şi arta literară*, Bucureşti, Edit. tineretului, 1965, p. 36.

[13] FERDINAND GONSETH, *op. cit.*, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ESTETICA TEATRALĂ A LUI CAMIL PETRESCU

de NICOLAE BALOTĂ

Dacă prin om de teatru înţelegem dramaturgul pasionat de problemele creaţiei, dar şi de cele ale ideaţiei privitoare la arta sa, precum şi de realizarea scenică a spectacolului, Camil Petrescu a fost un asemenea om de teatru. Invocînd « exemplul lui Caragiale » (III, p. 534—539), el aducea elogiul său marelui creator, dar şi celui care a întemeiat o şcoală de comedie, formînd o pleiadă de actori, ca şi teoreticianului care a dat o « lecţie de realism în arta actorului ». Ca şi marele său precursor, Camil Petrescu a fost dramaturg, regizor, director de teatru, cronicar dramatic. Mai mult decît Caragiale, avînd o superioară pregătire teoretică, a fost un teatrolog, un cercetător năzuind spre o viziune sistematică în ştiinţa teatrului.

Fără îndoială, diversele aspecte ale activităţii lui C. Petrescu în lumea teatrului, pe care a explorat-o în toate sensurile, sînt solidare. Piesele sale implică o anumită orientare estetică şi etică, pe care, ca teoretician, a încercat s-o formuleze, ca practician s-o realizeze. Vom cerceta însă concepţiile sale cu privire la dramaturgie, şi îndeosebi la reprezentaţia dramatică, făcînd abstracţie de ideile, de orientarea estetică ce se poate desprinde din opera sa originală. Nu teatrul lui C. Petrescu, ci concepţia sa despre teatru ne interesează.

După un criteriu elementar se pot distinge în scrierile despre teatru cele privind literatura dramatică de cele privitoare la reprezentaţia dramatică. În articolele şi studiile sale, cercetătorul şi cronicarul dramatic C. Petrescu s-a ocupat deopotrivă de problemele dramaturgiei şi ale spectacolului. El a urmărit fără îndoială construirea unui sistem încheiat de teatrologie, năzuinţă pe care a realizat-o doar în parte. În *Modalitatea estetică a teatrului*, el a dat doar primul volum al unei *Quiddităţi a reprezentaţiei dramatice*, iar în articolele sale, printre care cele mai multe sînt cronici dramatice pe marginea pieselor din repertoriul clasic şi contemporan ce se reprezentau, pe lîngă problemele spectacolului el tratează cele ale creaţiei literare dramatice. Aşa cum arată un titlu din volumul *Teze şi antiteze*, precum şi introducerea la *Modalitatea estetică a teatrului*, C. Petrescu a adunat în decursul anilor un vast material, realizînd fragmentar, o « sistematică a teatrului », pe care, în liniile sale directoare, vom încerca s-o reconstituim.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În această « sistematică », o distincţie elementară este aceea pe care am indicat-o mai înainte între studiul literaturii dramatice şi al reprezentaţiei dramatice. Desigur, disocierea lor e de ordin metodic, între piesă şi spectacol legăturile fiind multiple. Trebuie să remarcăm că, deşi C. Petrescu era el însuşi autor dramatic, preocupările sale teoretice s-au îndreptat mai degrabă spre arta teatrului, considerată ca artă a reproducţiei teatrale, decît spre estetica ori istoria genului dramatic. De aceea vom începe printr-o analiză a « modalităţii estetice a teatrului », expunere critică a principalelor concepţii despre reprezentaţia dramatică, urmînd să cercetăm ideile lui C. Petrescu privitoare la diferitele elemente ale reprezentaţiei (regie, actor, decor), după care vom trece la problematica dramaturgiei.

*

Cum ştim, C. Petrescu a adunat materialul necesar al unei lucrări ce urma să fie o *Quidditate a reprezentaţiei dramatice*, din care a publicat doar prima parte a introducerii: *Modalitatea estetică a teatrului*. Obiectivul urmărit era acela al constituirii unei teatrologii. Termenul de *quidditate*, folosit îndeosebi în filozofia medievală, referindu-se la opoziţia dintre *quid sit* şi *an sit*, dintre esenţă şi existenţă, are sensul de esenţă sau natură. Lucrarea pe care C. Petrescu a încercat s-o realizeze viza deci esenţa sau condiţia teatrului. Ea trebuia să cuprindă mai multe cărţi privind descrierea structurală a spectacolelor, psihologia teatrului, a spectatorilor, tehnica scenei, implicaţiile sociale şi culturale ale spectacolului etc. Era firesc ca un asemenea tratat să se deschidă printr-o încercare de a defini reprezentaţia dramatică. Definiţia presupune însă o precizare a metodei de cercetare şi o expunere istoric-critică a conceptelor despre arta spectacolului.

De la început C. Petrescu elimină un obstacol ridicat de unii cercetători în calea înţelegerii producţiilor artei teatrului. Astfel, Julius Bab în lucrarea sa *Das Theater der Gegenwart*, arăta că, teatrul nefiind o artă transmisibilă, istoricul sau esteticianul care se ocupă cu spectacolele din trecut nu-şi poate forma o convingere despre ele decît în urma unei alegeri dintr-o serie de raportări asupra lor. După C. Petrescu, discernămîntul critic al cercetătorului se întemeiază pe o înţelegere a trecutului social şi cultural prin datele concretului actual, a structurilor necunoscute prin cele cunoscute, căci « nu mai căutăm să înţelegem prezentul prin trecut, ci, dimpotrivă, trecutul se explică prin prezent » (I, p. 13).

Înţelegerea necunoscutului prin cunoscutul corespunzător (de exemplu a teatrului medieval prin anumite manifestări ale teatrului de măscărici din timpul nostru) pune însă o gravă problemă de metodă. C. Petrescu ridică această problemă voind să expliciteze conceptul de teatru. El critică metoda istorică-genetică folosită de J. Gregor, care, în *Istoria teatrului universal*, căutînd să răspundă la întrebarea « ce este teatrul? », descrie modificări « dramatice » în natură, precum şi aspecte dramatice pe care le poate lua viaţa de toate zilele. Încercarea lui J. Gregor de a explica noţiunea de teatru prin elementele « dramatice » naturale, adăugîndu-le componente ca iluzia, jocul şi masca, e criticată de C. Petrescu, care caută o metodă filozofică mai riguroasă. El găseşte o asemenea metodă în fenomenologie. Dar idealismul cunoaşterii intuitive husserliene nu-l va ajuta să formuleze un concept referitor la « esenţa » teatrului. De altfel, vom vedea că, în modalitatea estetică a teatrului, cele mai riguroase constatări nu sînt făcute în urma unei analize

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fenomenologice, ci oarecum împotriva ei. Ceea ce rămîne valabil din « metoda cu rigoare filozofică » (I, p. 24) aleasă de C. Petrescu e doar năzuinţa sa spre rigoare, ideea că selecţionarea şi polarizarea materialului, explicarea fenomenelor nu se pot face « decît în funcţie de un concept teoretic » (I, p. 24). El depăşeşte, de altfel, epistemologia fenomenologică şi prin urmărirea modalităţilor axiologice ale teatrului, adică prin judecarea fenomenelor şi a tezelor privitoare la aceste fenomene, în funcţie de criterii de valoare. Desigur, metodei folosite în *Modalitatea estetică a teatrului* i se poate reproşa neglijarea factorilor sociali în explicarea faptelor de teatru. Dar, pe de o parte, C. Petrescu, împotriva schemelor sale metodologice, va face apel la explicaţii sociale, iar pe de altă parte el arată că, pe lîngă modalitatea estetică, lucrarea sa, în părţile sale ulterioare, va trebui să privească « toate celelalte modalităţi ale teatrului . . . condiţia lui socială, quidditatea psihologică şi modalitatea tehnică » (I, p. 24). Lipsind aceste părţi, concepţia lui C. Petrescu despre teatru e trunchiată şi deficienţele metodei sale filozofice apar mai evidente.

*

În expunerea critică a diferitelor concepţii despre natura teatrului, C. Petrescu foloseşte un criteriu care poate pune în evidenţă diversitatea poziţiilor. Acest criteriu e raportul dintre text şi reprezentarea lui. De la originea teatrului s-au perpetuat două modalităţi: una a teatrului ca reprezentare a unui text, alta ca liberul exerciţiu teatral al omului actor. În primul caz (întîlnit în perioada clasică a antichităţii, în teatrul european de după Renaştere), primatul textului e evident. În acest caz, accentul cade pe elementele intelectuale şi emotive legate de frumuseţea textului pe care actorul îl debitează, îl recită ori îl declamă impersonal. În cazul al doilea (teatrul de origine magică, procesiuni religioase, misterele, moralităţile, pasiunile medievale, apoi filonul profan derivînd din *comos*, dansurile bachice, jocurile burleşti, farsele, trecînd prin *Stegreifer*-ii germani şi commedia dell'arte pînă la circul, opereta şi teatrul de revistă modern), textul e de importanţă secundară şi poate chiar să lipsească, actorul prezentîndu-se pe sine, avînd rolul primordial în reprezentaţie.

Primatul textului e analizat de C. Petrescu istoric şi în implicaţiile sale axiologice. Textul scris a apărut « ca un principiu de economie a experienţei şi a creaţiei » (I, p. 29) încă în antichitate, intelectualismul rinascentist contribuind mai tîrziu la întărirea primatului său. Actorul reproduce un text, autorul e cel care creează. Arta teatrului se reduce (îndeosebi în Franţa din perioada clasică a secolului al XVII-lea) la arta actorului, iar arta acestuia la declamarea unui rol, actorul fiind aservit textului. Această modalitate a transpunerii textului pe scenă e explicată de C. Petrescu ca fiind un rezultat al raţionalismului postrinascentist. Epoca raţionalismului clasic năzuia, după el, spre « imitaţie », autorul imitînd modelele antice sub pretextul imitării « naturii frumoase », iar actorul reproducînd un text. Critica pe care C. Petrescu o face teoriei estetice a imitaţiei are mai multe laturi. Una dintre ele nu poate fi acceptată, fiind sub influenţa idealismului fenomenologic, în contradicţie cu datele materialismului dialectic. Astfel, în *Modalitatea estetică a teatrului* se neagă posibilitatea reproducerii, « fiindcă admite ca o certitudine o realitate exterior dată » (I, p. 76). Mai tîrziu (în eseul *Obiectivitate şi obiectivism*), C. Petrescu va reveni asupra acestei formulări

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

idealiste, arătînd că arta realistă şi deci o concepţie materialistă despre artă « pune prin definiţie teza despre existenţa obiectivă a realităţii exterioare în faţa conştiinţei » şi va condamna teza idealistă care « identifică subiectul cu obiectul, făcînd din obiect, din lumea exterioară, o creaţie a subiectului absolut » (III, p. 540). Dar critica esteticii imitaţiei nu are doar acest aspect negativ, influenţat de subiectivismul transcendental al lui Husserl. C. Petrescu critică pe drept cuvînt « reproducerea automată », şi îndeosebi imitaţia după imitaţie, copiile după reproduceri anterioare ale realităţii. Într-adevăr, nu reproducerea realităţii în teatru e condamnabilă, ci imitarea acelor gesturi, mimici, dicţiuni, decoruri care au deşteptat emoţii în spectatori, calchierea succeselor anterioare, ponciful.

Imitaţia, în felul în care a fost teoretizată în estetica raţionalistă îndeosebi din secolul al XVII-lea şi practicată în teatrul clasic francez, era firesc să ducă la forme degenerate ale artei actorului. Într-adevăr, actorul fiind aservit unui text, căutînd să-l valorifice după propria sa concepţie, s-a slujit de el, transformîndu-l pentru a obţine efecte într-un pretext pentru exerciţiul propriei sale arte. De aici acrobaţiile retorice, parada de însuşiri personale ducînd la formalismul estetic al virtuozităţii (boală artistică subtil diagnosticată de C. Petrescu, în afara studiilor sale teoretice, în cronicile sale). Imitaţia virtuozităţii duce la rutină, la convenţionalism, la o artă academizată.

O modalitate care, dincolo de cele două analizate (reprezentarea unui text şi liberul exerciţiu al actorului), face legătura între ele, fiind « o fuziune între text şi spontaneitatea creatoare corporală a interpretului » (I, p. 170), apare în secolul al XVIII-lea şi C. Petrescu o leagă de figura lui Garrick. Deşi sîntem încă în perioada caracterizată de primatul textului, prin Garrick se ajunge la o artă actoricească integrală. Producţia actorului nu mai e o reproducere a textului, ci ea dobîndeşte « o expresivitate recreatoare » (I, p. 52).

Romantismul în arta teatrului e considerat de C. Petrescu ca fiind o reacţie împotriva academismului, o protestare libertară, neinfluenţînd arta actorului, aducînd doar noi forme convenţionale. Era firesc deci ca teatrul romantic care a împins declamaţia şi acţiunea la paroxism, părăsind contactul cu realitatea, să suscite dialectic o « reacţie naturalistă ». În această categorie, căreia îi dă o deschidere prea largă, C. Petrescu încadrează verismul italian, teatrul din Meiningen, Teatrul liber din Paris (Antoine) şi Berlin, precum şi Teatrul de artă din Moscova. De fapt, în toate aceste mişcări cu tendinţe şi realizări diferite apare întîia dată regia ca o funcţie efectivă cu conştiinţă de sine. Dar, pe cînd teatrul din Meiningen urmărea precizia istoric-plastică a decorului şi în genere a cadrului exterior, iar verismul italian căuta să redea pe scenă cu exactitate procesele vitale şi chiar tarele personajelor, iar naturalismul propriu-zis al lui Antoine şi Brahm se inspirau din teza lui Zola (« arta e natura privită printr-un temperament »), şcoala lui Stanislavski se caracterizează printr-o orientare realistă, nu naturalistă. C. Petrescu a fost, de altfel, poate cel dintîi om de teatru din ţara noastră care, cunoscînd bine experienţa Teatrului de artă din Moscova, a propagat ideile lui Stanislavski. El aprecia la şcoala marelui regizor, cum arată în *Modalitatea estetică a teatrului* şi în cronicile entuziaste dedicate spectacolelor pe care un grup de actori pregătiţi la şcoala lui Stanislavski le-a prezentat în 1928 la Bucureşti, grija de adevăr, oroarea de « efect », onestitatea accentului pus pe amănuntul semnificativ, lupta împotriva convenţionalismului, a imposturii pompoase,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a declamaţiei, colaborarea într-un sens etic şi îndeosebi « realizarea unei atmosfere pline de armonie cotidiană în care mici incidente capătă semnificaţii de zodie » (I, p. 73).

Naturalismul (în cadrul căruia nu poate fi însă tratat teatrul lui Stanislavski) se face, mai mult decît alte curente anterioare, vinovat, după C. Petrescu, de a se fi aservit teoriei imitaţiei în artă. De aici, dincolo de intenţiile iniţiatorilor, deformaţiile la care au ajuns verismul şi celelalte şcoli. S-a ajuns la imitaţia-performanţă, scopul urmărit nefiind redarea realităţii, ci dexteritatea reproducerii ca atare din partea regizorului, a actorului, a decoratorului. Ca o reacţie împotriva acestui naturalism căzut într-un nou convenţionalism au apărut acele mişcări în teatrul secolului al XX-lea care, împotrivindu-se tradiţiilor teatrului european de la Renaştere încoace, au încercat să doboare primatul textului. Este vorba de acele încercări «revoluţionare» care au căutat să impună «libertatea de creaţie» a actorului şi îndeosebi a regizorului, eliberîndu-l din aservirea la text. Gordon Craig merge pînă la eliminarea actorului ca actor din teatru pentru a-l înlocui cu « supramarioneta », după ce a eliminat textul, rămînînd doar mişcarea, masca şi regizorul ca factotum. De asemenea, « teatrul de avangardă » (Gaston Baty), regizorii expresionişti germani (Berger, Jessner, Carl Heinz Martin etc.), constructiviştii, au căutat să substituie reproducerii diferite moduri de a înţelege « creaţia ». C. Petrescu, analizînd critic aceste experienţe, respinge pretenţia fanteziei de a fi « creatoare » şi a o putea înlocui cu « reconstituirea realităţii interioare şi exterioare » (I, p. 140). De asemenea critică tentativa de a elimina textul, arătînd că nu se poate improviza, nu se poate crea spontan, din nimic, un spectacol. Spontaneitatea cel mult se poate simula (ca în teatrul lui Pirandello). În concluzia judicioasă pe care o trage din dezbaterea problemei privind primatul textului, raportul dintre creaţie şi spontaneitate, C. Petrescu arată că « funcţia textului în arta teatrului stă tocmai în aceea că el colectează momentele rodnice ale procesului de creaţie artistică, dă putinţă unei selecţii în actele spontane, respectă însuşi caracterul originar al spontaneităţii creatoare, adaptîndu-se neprevăzutului ei » (I, p. 148). Deci arta teatrului nu se reduce nici la reproducerea automată a unui text, dar nici la inspiraţia improvizatoare a unui actor. Dimpotrivă, între text şi interpretarea actorului există o corelaţie care trebuie organizată scenic. Ne vom opri asupra modului în care C. Petrescu vedea realizîndu-se această corelaţie, analizînd elementele reprezentaţiei dramatice.

*

Deşi, după ce a urmărit istoric şi critic principalele concepte privitoare la esenţa teatrului, nu a găsit un concept valabil formulat care să traducă adecvat această esenţă, C. Petrescu ne dă o definiţie provizorie a reprezentaţiei teatrale, ea fiind un spectacol organizat, adică « o exhibiţie al cărei obiect este o întîmplare reprodusă în faţa unei asistenţe numeroase, în genere convocate » (I, p. 23). Observăm în această definiţie lipsa criteriului artistic. Într-adevăr, pentru C. Petrescu, diferitele momente ale unui spectacol de teatru (munca regizorului, producţia unui actor etc.) sînt momente de teatru, dar nu totdeauna momente de artă. Vorbind apoi despre o teorie a teatrului, el arată că aceasta trebuie să privească teatrul ca artă şi spectacol (III, p. 557),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca şi cum spectacolul n-ar implica arta. Totuşi, cercetînd locul reprezentaţiei dramatice în genul mai larg al spectacolului, el nu neagă prezenţa şi funcţia valorilor artistice în teatru (spre deosebire de spectacolul sportiv de exemplu). De asemenea, în *Modalitatea estetică a teatrului*, după ce dă acea definiţie, el face următoarea afirmaţie: « . . . Dacă reprezentaţia dramatică nu implică în structura ei, într-o inerenţă organică şi *valoarea artistică*, în ceea ce are specific esenţial acest concept, rămînem permanent la periferia esenţei unei regii teatrale » (I, p. 180). Trebuie să mai amintim în acest sens că, atît în teoretizările sale asupra teatrului, cît şi în cronicile sale dramatice, C. Petrescu emite neîncetat judecăţi despre condiţia valorilor în teatru, urmărind « modalitatea axiologică a teatrului » (I, p. 25).

O distincţie esenţială trebuie făcută, cum am văzut, între spectacol şi piesă. Desigur, textul şi realizarea scenică alcătuiesc un tot indivizibil. Totuşi discrepanţele care se văd uneori între valoarea operei scrise şi spectacolul realizat cu ea arată în mod evident o cvasiindependenţă a lor din punct de vedere artistic. Cu cît o piesă e mai bogată, realizînd valori etice şi artistice mai înalte, cu atît ea va suferi din pricina unei interpretări sau a unei înscenări defectuoase. Cele mai categorice insuccese, arată C. Petrescu în *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, sînt insuccesele lui Hamlet atunci cînd nu-şi găseşte interpretarea cuvenită.

Analiza spectacolului ridică deci problemele realizării scenice a unei opere literare, problemele regiei, interpretării şi decorului.

Regia, rolul regizorului în realizarea spectacolului, a constituit o preocupare de căpetenie a omului de teatru C. Petrescu, fiind de altfel, după părerea sa, problema esenţială a teatrului românesc din timpul vieţii sale. De aceea, în *Modalitatea estetică a teatrului*, în articolele sale, şi îndeosebi în *Funcţia primordială a regizorului în teatru (ca şi în film)*, el a încercat să alcătuiască un memento teoretic, punctele de reper ale unei arte regizorale. Încă din 1924, într-o cronică dramatică, C. Petrescu arăta că regia nu înseamnă doar organizarea unui cadru, « un reflector şi trei pereţi expresionişti . . . », ci « căutarea unui sens, canalizarea unei intenţii, susţinerea continuă de-a lungul replicilor a unui fluid de viaţă » (III, p. 312). Există o artă a regiei dramatice, o « regie autentică » (I, p. 181), în care funcţia primordială a regizorului nu e aceea de a fi şeful recuzitei, al atelierelor, nici conducătorul figuraţiei ori teoretician improvizat. Regizorul are o activitate pregătitoare (depistarea, formarea actorilor, căci toţi marii regizori au creat mari actori; cunoaşterea şi prelucrarea piesei cu actorii), o activitate organizatoare (alegerea interpreţilor adecvaţi, formarea ansamblului), o activitate coordonatoare a diferitelor elemente alcătuind spectacolul (urmărind mersul acţiunii, realizînd o atmosferă intensă, o viaţă complexă). C. Petrescu combate autonomia artei actorului şi insistă asupra comandamentului scenic regizoral. El respinge însă extremismul discipolilor lui G. Craig, după care regizorul e un factotum cu libertăţi depline faţă de text şi interpretare. După ce a scăpat de sub tirania vedetismului, a actorului-stea, teatrul a suferit de pe urma tiraniei regizorului estet. Pe cînd unii regizori (între care Stanislavski) căutau cele mai potrivite mijloace de tălmăcire a unui text în fapte scenice, alţii socoteau că creaţia regizorală e autonomă, se întemeiază pe « fantezia absolută » a regizorului. Avînd exemplul teatrului realist, C. Petrescu preconizează o regie pe care într-o serie de comentarii (publicate în volumul *Teze şi antiteze*) o denumea « regie interioară », explicînd-o mai tîrziu, în articolul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Arta şi funcţia regizorului (1947, în volumul *Opinii şi atitudini*), ca o confruntare a unei viziuni interioare, care e un act de creaţie, cu interpretarea celor cărora li s-au încredinţat rolurile. Realizînd acest echilibru între creaţie şi tălmăcirea în fapte scenice a unei opere dramatice, regia îşi dobîndeşte sensul şi îşi atinge limitele sale.

Dacă regizorul e responsabil de jocul actorilor pe care-i descoperă, îi încearcă, îi stimulează, îi îndrumează, rolul actorului nu e mai puţin important. Cea dintîi calitate pe care C. Petrescu o pretinde unui actor e aceea a autorităţii scenice. Aceasta nu se obţine însă prin cunoaşterea unor reguli şi canoane, nu prin « imitarea » vieţii, ci prin prezentarea vieţii însăşi în devenirea ei. Actorul nu e o păpuşă automată care imită viaţa cu « virtuozitate artistică ». Analizînd arta unor mari interpreţi (referindu-se în special la jocul Elvirei Popescu), C. Petrescu cere actorului « o tensiune sufletească neîntreruptă, rezolvată în detalii ». Desigur, intensitatea e în raport direct cu « cantitatea » de trăire. Cu cît un organism moral e mai complex, mai adînc, mai sensibil la contactul cu lumea exterioară, cu atît el o poate reflecta mai real. Nu există actor mare fără o viaţă interioară bogat structurată, fără inteligenţă, sensibilitate, receptivitate, dorinţă de a cunoaşte adevărul. Numai astfel se pot realiza roluri complexe şi nu prin mimarea cu « naturaleţe » a unor gesturi şi acţiuni. Numai evitînd emoţia solicitată de la exterior, emoţia lacrimilor şi a desperării verbale, avînd o emoţie solicitată din trăirea interioară, actorul va interpreta cu adevărat realitatea. Actorul superior exprimă astfel sentimente complexe, aliaje noi afective, unind, de pildă, sfiala şi îndrăzneala, ingenuitatea şi pasiunea, mînia şi teama etc. El se vădeşte şi în rolurile mărunte, secundare, care însă pot crea atmosferă. Frumuseţea, armonia liniilor, distincţia, puritatea vocabularului, dicţiunea impecabilă, simţul detaliilor şi al nuanţelor, imaginaţia, siguranţa sînt calităţi pe care C. Petrescu le pretinde în cronicile sale actorilor. După Caragiale, care s-a ocupat cu arta interpretării, el dă un îndreptar etic şi estetic al actorului, opunînd mecanismului ideea de creaţie. C. Petrescu cere actorului participare totală, integrare în atmosferă, eliminarea improvizaţiei şi a convenţionalismului scenic. Desigur, în sensul ideilor sale dezbătute mai sus, el critică acele formule care vor să facă din arta actorului « o creaţie pură », vor să dea actorului o autonomie faţă de text. Creaţia absolută nu e mai justificată decît copia automată ori « arta întregitoare a înscenării » (Hagemann). Actorul e în primul rînd interpret. Un text nu e niciodată complet, căci nu dă decît şirul gîndit şi vorbit al acţiunii. « Cel mai genial text, cel shakespearian, este lipsit de carnaţia gestului, de expresia ochilor, de prezenţa trupului, a mişcării fizice, de tot ceea ce e dat viu în această clipă şi în acest loc. Gesturile se pot sugera, dar nu se pot descrie real nici cu mii de cuvinte. Rezultă de aici că un text genial are nevoie de interpreţi geniali, mai exact: congeniali » (III, p. 561). Canoanele artei actorului, ca şi ale oricărei arte, nu pot fi stabilite o dată pentru totdeauna. Fiecare epocă îşi are actorii ei, care întrupează idealul ei dramatic. Actorul deci nu trebuie să fie străin de preocupările sociale-politice, intelectuale şi sentimentale ale epocii pe care o reprezintă.

În ce priveşte decorul, vom nota doar o reflecţie a lui C. Petrescu. Într-o cronică la *Negustorul din Veneţia*, el arată că numai prin « reducerea decorului la elemente esenţiale şi caracteristice » (III, p. 391) el poate să constituie un fapt artistic. Din 1924 el a atribuit de altfel un rol primordial,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-o punere în scenă, efectelor cinematografice de lumină şi umbră. Dar, desigur, nu efectele de lumină sînt esenţiale, lumina urmărind doar conţinutul piesei.

*

În eforturile sale spre « o sistematică a teatrului », C. Petrescu a analizat cu precumpănire sensul, caracterele, elementele spectacolului. Dacă în lucrarea pe care o proiectase despre *Quidditatea reprezentaţiei dramatice* cercetarea literaturii dramatice nu urma să fie cuprinsă, dramaturgul, esteticianul şi cronicarul dramatic C. Petrescu nu putea să neglijeze o analiză a teatrului sub aspectul său propriu-zis literar. Această analiză ar necesita, desigur, o cercetare mai amănunţită, pe care nu o putem face în cadrele acestei prezentări.

Teatrul preconizat de C. Petrescu (şi cel pe care a încercat să-l realizeze în propria sa operă dramatică) e un « teatru de cunoaştere ». Deşi în unele articole din tinereţe (astfel în cronica la *Fapta* de Lucian Blaga) arăta că teatrul nu este şi nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni şi, ca atare, « întîmplările ideilor împărtăşesc soarta ideilor », adică « se învechesc şi se demodează », C. Petrescu ajunge foarte repede să vadă în teatru o dezbatere dramatică a ideilor. În 1926, înainte de premiera piesei sale *Mioara*, el aminteşte că scriitorul trebuie « să facă din cînd în cînd şi unele sacrificii ideii » (III, p. 358). Teatrul de cunoaştere, aşa cum îl preconizează în articolul cu acest titlu (publicat în volumul *Teze şi antiteze*), presupune consecvenţa, răspunderea scrisului, divorţul de prejudecăţile literare, deci o atitudine etică fermă a scriitorului, dar şi dragoste de adevăr şi să ştii « ce să cunoşti ». Teatrul de cunoaştere nu e însă doar un dialog abstract al ideilor, căci în teatru drama existenţei omeneşti e cea care prinde publicul. Avînd experienţa războiului şi conştiinţa contradicţiilor societăţii capitaliste (« am înţeles toată comedia ipocrită a dezinteresării pe care o joacă unii pretinşi intelectuali şi în acelaşi timp toată cruzimea cumsecade a ordinii burgheze », scria el în *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici* — II, p. 400—401) C. Petrescu a ajuns la o viziune dramatică a existenţei şi a lumii. Dezbaterea dramatică a unor poziţii adverse presupune eroi *în* care şi *între* care există un conflict, ciocnire de tendinţe diverse. Eroul lui C. Petrescu nu e un « caracter », în sensul clasic al cuvîntului, ci « un chinuit al revelaţiilor în conştiinţă » (III, p. 505). În *Addenda la Falsul Tratat*, cedînd tendinţei idealiste a formaţiei sale intelectuale, el explică nevoia de absolut a eroilor unei drame moderne, « întoarsă de la *exteriorul teoretic, la conştiinţa în ea însăşi*, absolutul dorit cu necesitate fiind căutat în interior, şi această necesitate interioară apărînd ea însăşi generatoare de conflicte » (III, p. 516). Aşadar imposibilitatea de a găsi certitudini în « sferele cele mai adînci ale conştiinţei pure » ar provoca drama. Tot din această pricină, personajele dramei n-ar putea fi « caractere ». În această privinţă, e legitimă critica pe care C. Petrescu o aduce personajului ale cărui acţiuni sînt previzibile, « caracterul » fiind doar constanţa sa într-o schemă unică ori într-o fatalitate. De aici şi patosul eroului care e în căutarea adevărului şi libertăţii, un erou lucid (« cîtă luciditate, atîta dramă » — III, p. 518). Eroarea idealistă rezidă din conştiinţă şi numai dintr-însa (cu o excludere aparentă a factorilor sociali) generatoarea conflictelor. Drama nu e o ciocnire a reflectărilor lumii în conştiinţă. De altfel C. Petrescu a eliminat feluritele încercări idealiste

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a da dramei un fundament psihanalitic. Cu aceeaşi luciditate el vedea eroarea sa: « n-am mai putut să mă desprind pentru tot restul vieţii de „jocul ielelor" întrevăzute în sferele albastre ale conştiinţei pure . . . » (III, p. 500).

Ridicîndu-se împotriva frumosului căutat de dragul frumosului, apărînd o literatură a cunoaşterii adevărului, ridiculizînd căutarea originalităţii cu orice preţ (« scriitorii mari nu sînt niciodată originali, sînt profunzi, sînt cuprinzători, sînt lucizi şi de mari proporţii » — III, p. 393), C. Petrescu a ridicat cronica dramatică la nivelul unei critici de concepţie. El pretindea de altfel cronicarilor dramatici « o hotărîtă şi unitară concepţie asupra teatrului care să le permită deducţii coordonate, asemeni unei desfăşurări organizate » (II, p. 383). Fără să poată duce la bun sfîrşit construirea acelui edificiu teoretic al artei teatrului la care a lucrat, concepţiile lui C. Petrescu asupra acestei arte, care a constituit pasiunea de căpetenie a vieţii sale, permit « deducţii coordonate », se integrează într-o concepţie unitară asupra teatrului. Ele vor continua să fecundeze gîndirea românească în domeniul teatrologiei.

BIBLIOGRAFIE

I. Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, Fund. pt. literatură şi artă, 1937.
II. Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Cultura Naţională.
III. Camil Petrescu, *Opinii şi atitudini*, Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1962.
IV. Camil Petrescu, *Teatru*, vol. I—IV, Bucureşti, Edit. pt. literatură, 1957—1959.
V. B. Elvin, *Camil Petrescu. Studiu critic*, Edit. pt. literatură, 1962.
VI. Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, Phaidon, 1933.
VII. Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart*, Leipzig, J. Weber, 1928.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DE LA CARAGIALE LA EUGEN IONESCU ŞI INVERS[1]

de AL. PALEOLOGU

Cînd a început să fie tradus şi jucat Caragiale în străinătate, mulţi s-au întrebat la noi cum ar putea străinii să înţeleagă şi să guste un autor atît de « local », atît de legat de realităţi strict româneşti, definite istoriceşte şi socialmente prin efecte de lexic şi nuanţe pe care numai noi le putem percepe. Şi iată Caragiale cucereşte lumea în atîtea limbi în care hazul verbal şi extrema concizie, expresivitatea genială a textului original bineînţeles că se pierd. Şi nu se pierde numai atît. Tot ce reprezintă numele proprii din opera lui, pe care le-a analizat magistral Ibrăileanu, de asemenea se pierde. Ce înseamnă « Iordăchel şi Costăchel Gudurău », « Edgar Bostandaki », « Coriolan Drăgănescu », « Zaharia Trahanache », « Agamiţă Dandanache », aceste elemente atît de preţioase pentru situarea personajelor în funcţia lor socială scapă, bineînţeles, publicului străin.

Cine îl citeşte pe Shakespeare în limba lui ştie cîtă splendoare piere chiar în cele mai bune traduceri, cum sînt cele germane ale lui Schlegel şi Tieck. Forţa verbală percutantă a versului shakespearian, iradiaţiile lui inefabile, dinamica lui extraordinară şi poezia aceea irezistibilă a textului se estompează şi chiar dispar. Dar milioane de oameni îl ascultă şi îl citesc în atîtea versiuni ingrate şi-l înţeleg şi-l cunosc foarte bine. Dintr-un mare autor, oricît s-ar pierde prin traducere (şi se pierde cu atît mai mult, cu cît artistul e mai mare), puţinul care rămîne e tot formidabil. Şi e tocmai esenţialul.

Din Caragiale cunoaştem şi gustăm atît de bine ceea ce pentru străini se pierde, încît restul acela, singurul pe care ei îl percep, nu ne-a apărut poate niciodată în primul plan. Sigur că în totalitate ei nu-l înţeleg mai bine ca noi. Dar sigur că ce e mai profund, mai subiacent, mai elementar le apare cu o putere de şoc mai directă. De aceea interpretările lor scenice sînt, probabil, mai puţin nuanţate, mai împinse spre grotesc, mai frapante. În orice caz, pentru noi, fără îndoială, insolite şi revelatorii.

[1] Cîteva pasaje din acest articol au fost publicate sub acelaşi titlu în programul Teatrului Mic (pentru spectacolele *Cîntăreaţa cheală* de E. IONESCU şi 5 schiţe de CARAGIALE), cu unele consideraţii care nu-şi au locul aici. Aici se aduc precizări şi referinţe care nu-şi aveau locul acolo.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*

Îl cunoaştem prea bine pe Caragiale. Sîntem aşa de obişnuiţi cu el, referinţele la el ne sînt atît de familiare, încît au căpătat un fel de automatism, un fel de uzură, care ne împiedică să mergem mai departe de ceea ce ştim şi să pătrundem în straturile mai adînci ale creaţiei lui. Mereu aceleaşi replici celebre, aceleaşi situaţii, aceleaşi tipuri ne vin în minte de la sine cu fiecare prilej (şi cîte nu sînt!). Au devenit un fel de limbaj convenţional, un repertoriu de semne şi de sloganuri, un soi de cifru la care reacţionăm previzibil.

Se ştie că autorul cel mai bine jucat pe teatrele noastre e Caragiale. Avem o tradiţie venerabilă şi glorioasă în a-l juca. Îl jucăm perfect. Dar perfect înseamnă isprăvit, încheiat, epuizat. Dincolo de jocul acesta devenit clasic un mai bănuim, nu mai găsim nimic.

Îl cunoaştem pe Caragiale « perfect ». Chestiunea e închisă. Rilke spunea, cu privire la Rodin, că gloria e suma neînţelegerilor ivite în jurul unui nume. În cazul lui Caragiale e suma înţelesurilor acestea tocite. Nu vreau să mă refer la tristele păreri care s-au rostit cîndva în legătură cu pretinsa lui « inactualitate » sau « inaderenţă la fenomenul românesc ». Toate acestea au căzut, infirmate de criticii cei mai buni (dintre care Mihail Sebastian a dat cea mai inteligentă şi mai definitivă replică) şi mai ales infirmată de timp şi de public. Mă refer tocmai la ceea ce e just, la ceea ce este exact în interpretările cunoscute, care i-au circumscris atît de bine aspectele exterioare cu sensurile şi implicaţiile lor, încît le-au izolat de zăcămîntul lor ascuns, care a rămas inexplorat.

Îl ştim pe Caragiale, aşa-zicînd, pe dinafară. Cred că Eugen Ionescu ne ajută să-l cunoaştem mai bine şi « pe dinăuntru ».

*

Filiaţia caragialeană a lui Eugen Ionescu, declarată de el însuşi aproape expres, poate părea unora îndoielnică. Caragiale, se ştie, profesa un conservatism artistic care mergea uneori pînă la îndărătnicie (în accepţia etimologică a termenului). « Sînt vechi, domnilor », declara el cu un soi de suficienţă provocatoare. Neîncrederea faţă de noutate îl făcea să respingă în bloc şi pe necitite opere care, desigur, l-ar fi interesat şi, poate, i-ar fi plăcut. Paul Zarifopol relatează cîtă abilitate persuasivă trebuiau să desfăşoare el şi Luky Caragiale pentru a-l convinge să citească unele din acestea. Clasicismul său voluptos şi puţin *pantouflard* îl aşază pe plan critic în familia de spirite Jules Lemaître, Faguet, France, a căror neînţelegere faţă de poezia modernă a rămas de pomină. Să-l amintim aici şi pe Maurras, care, doctrinar şi dogmatic, apare de o mărginire mai rigidă, lipsit de calitatea subtilă şi delectabilă a celorlalţi. Mai recent, un Marcel Aymé, într-o carte plină de spirit, dar de-a dreptul compromiţătoare chiar prin titlul ei *(Le confort intellectuel)*, repudia ca « romantică », morbidă şi « inconfortabilă » toată poezia franceză modernă de la Baudelaire şi Rimbaud la Valéry şi la suprarealişti. Mă tem că această amuzantă şi lamentabilă scriere l-ar fi mulţumit pe Caragiale. Şi sigur că ar fi respins fără apel suprarealismul. Dar aproape sigur este că l-ar fi gustat pe Urmuz. Şi n-am nici o îndoială că ar fi salutat în Eugen Ionescu un urmaş.

Bineînţeles, apărut în alt stadiu şi context istoric, Ionescu aduce trăsături şi modalităţi care îl deosebesc mult de Caragiale. E totodată abstract şi liric. Personajele lui nu fac acea concurenţă stării civile şi pe care o fac ale lui Caragiale (deşi, în *Rinocerii*, Béranger, Jean, Botard, Dudard sînt destul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de individualizaţi. Şi *Amédée* de altfel). Ele au, în genere, un caracter schematic şi simbolic şi funcţie de entităţi, ca, *mutatis mutandis*, în moralităţile medievale.

Apoi, ceea ce aparent lipseşte la Caragiale, în teatrul lui Ionescu, de un grotesc atroce şi de multe ori patetic, e foarte mult vorba de iubire şi moarte. Şi foarte multă compasiune. Aceasta o manifestase principial înainte de a deveni dramaturg francez: « Mila nu e sentimentală, domnilor nietzscheeni, dar umană şi bărbătească »[2], şi: « Crescîndu-se de mici copiii în cultul forţei, al măririi, al jafului, se va reuşi oare să se extirpeze mila din sufletul omenesc? »[3]. În opera lui Caragiale, satirică şi de un comic clasic, temele acestea au mai puţin loc, dar sînt tratate totuşi, acolo unde nu este, cum vom vedea, incompatibilitate estetică, cu ironie şi pudoare sau cu sobră amărăciune.

Teatru de avangardă, teatru de idei, integrînd tendinţele şi experienţele de artă şi poezie modernă ale veacului al XX-lea, generat de presiunea marilor crize istorice ale acestui veac, teatrul lui Ionescu este (ca să folosim distincţia făcută de Péguy) expresia unei *epoci*, în vreme ce opera lui Caragiale aparţine unei *perioade*. De la realismul critic la simbolica abstractă, la literatura absurdului şi la mitul rinocerilor e un aparent hiatus care măsoară distanţa dintre o societate injustă şi stupidă, dar aşezată în articulaţiile ei, la o lume în care *The time is out of joint*, în care isteriile colective şi deruta individului sînt legate de panica sfîrşitului de ev.

*

Faptul că un poet absolutizează, dilatînd hiperbolic, un fenomen istoriceşte determinat nu împuţinează nici valoarea artistică a creaţiei şi nici justeţea intuiţiei sale. Explicaţia cauzelor şi etiologia fenomenului nu sînt de resortul poetului, ci al criticului sau cercetătorului; în definitiv, absolutizarea aceasta e una din funcţiile poeziei. Omului de ştiinţă îi revine sarcina elucidării; poetul poate crea iluzia misterului (dar poetul poate tot atît de bine opera şi contrarul: vezi « desacralizările » de tipul Giraudoux, Shaw etc.). Faptul că Ionescu sau Beckett atribuie unei « condiţii umane » *în sine* absurdul, incomunicabilitatea, vidul, fenomene generate de anumite condiţii istorice sau relaţii sociale, nu afectează importanţa temelor acestora şi mesajul lor poetic. De aceea greşeşte, cred, A. E. Baconsky cînd îi impută lui Beckett că revolta sa împotriva familiei, în *Fin de partie*, se referă la un tip de familie considerată în absolut, fără determinare istorică[4] (de altfel, în fond, nici nu este aceasta tema piesei).

Ceea ce s-a numit la Ionescu « tragedia limbajului » şi tema incomunicabilităţii reprezintă un diagnostic de cea mai mare însemnătate asupra izolării şi alienării insului în jungla civilizaţiei burgheze contemporane. Un critic francez, Jean Paulhan, denunţase într-o carte, *Les fleurs de Tarbes*, tendinţa expresiei literare şi, dincolo de ea, a limbajului în genere de a se degrada în clişeu, în formulă stereotipă şi de a pierde astfel valoarea comunicativă adecvată. Fenomenul acesta îl tratează Ionescu nu ca un simplu inconvenient, în definitiv anodin pentru viaţă, ci dramatic, ca un simptom alarmant al dezumanizării. Din prima lui piesă, *La cantatrice chauve*, lucrul

[2] *Scrisori din Paris*, în « Viaţa Românească », martie 1939.
[3] *Idem*, sept.-oct. 1939.
[4] *Refuzul istoriei*, în « Contemporanul » din 13 decembrie 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acesta apare în linii acuzate la extrem, într-un soi de geometrie a truismelor şi a nonsensului, în care vacuitatea personalităţii şi mecanizarea vieţii micburgheze constituie premisele rinocerizării. « Antipiesa » aceasta e, de fapt, un fel de prefaţă a întregii dramaturgii ionesciene.

Într-un sens, de « antiteatru » a vorbit şi Jacques Copeau, cu privire la piesele lui Alfred Capus, pe care le numea « antidrame » întrucît autorul diluează dramaticul, eludînd conflictul printr-un abuz de psihologie şi de nuanţe. Personajele fără osatură ale acestui autor le numea Copeau « anticaractere » [5]. Tocmai împotriva teatrului de acest fel, a cărui tradiţie rutinieră şi plat sau nesemnificativ « realistă » s-a păstrat prin Bernstein, Denys Amiel, Bourdet etc., s-a produs reacţia « antiteatrală » a lui Eugen Ionescu cu primele lui piese, între care *Jacques ou la soumission*, cu subtitlul parodistic de « comédie naturaliste ».

Transcrierea automatismului verbal în teatrul lui Ionescu a apărut ca o realizare tardivă în dramaturgie a suprarealismului, venerabil azi, dacă nu vetust, iar vechii corifei ai mişcării, un Breton, un Soupault, l-au salutat ca atare, exclamînd: « Iată ce voiam să facem ! ». Ionescu, de altfel, pare într-o oarecare măsură să accepte această recunoaştere, explicînd că, într-adevăr, nu s-a putut ajunge decît recent la un teatru suprarealist, deoarece teatrul, din cauze obiective care ţin şi de caracterul său comercial, e întotdeauna mult în întîrziere faţă de poezie [6]. Dar suprarealiştii recomandau « dicteul automat » ca o sursă de poezie genuină, ca o regăsire a autenticităţii, deci sub semn pozitiv. Eugen Ionescu (care nu e un iraţionalist, dimpotrivă) nu practică dicteul automat, ci denunţă cu oroare automatismul limbajului curent tocmai ca un simptom al alienării şi vidului. Prin aceasta e mai aproape de Lautréamont decît descendenţii declaraţi ai acestuia (*Maldoror — malade d'horreur*, traducea A. Rolland de Renéville [7]). Deşi, mai ales în *Victimes du devoir*, fantezia lui Eugen Ionescu operează transformări şi tranziţii de tipul asociaţiilor onirice, cu aparente sondaje în subconştient, lucrul acesta are o funcţie simbolică şi semnificativă în planul gîndirii treze şi totul e proiectat asupra realităţii obiective. Cum spune un personaj al său, Arhitectul din *Tueur sans gages*, « realitatea, contrar visului, se transformă în coşmar ». Aceasta e o mutaţie pe care o apercepe, sub specia grotescului, inteligenţa lucidă cu puterea ei de organizare schematică. Grotescul, pe care suprarealismul nu-l atinge decît întîmplător şi fără consecvenţă logică, e totdeauna efectul unei extreme condensări, a unei exagerări conştiente, în linii simple şi tari, aproape geometrice, duse pînă la abstracţie. « Un comic dur, fără fineţe, excesiv . . . A împinge totul la paroxism, acolo unde sînt sursele tragicului. A face un teatru de violenţă: violent-comic, violent-dramatic », scrie Ionescu [8]. Cît de diferită de fluxul suprarealist e o asemenea concepţie a unui teatru colţuros şi liniar, nu e nevoie de subliniat. Asupra deosebirii esenţiale dintre Ionescu şi suprarealism scrie cu dreptate Serge Doubrowsky: « Rămîne în piesele lui Ionescu ... o anumită structură, o anumită densitate teatrală, care ar necesita ele singure o lungă analiză. Să spunem, ca să simplificăm, că ceea ce împiedică aceste piese de a fi divagaţii sau deliruri este ponderea, densitatea realităţii lor, am îndrăzni aproape să

[5] *Critiques d'un autre temps*, Paris, Gallimard, 1923, p. 148—149.

[6] În *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 101.

[7] În « La nouvelle revue française », martie 1938.

[8] *Notes et contre-notes*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spunem a realismului lor. Căci, în ce ne priveşte, refuzăm să vedem în ele o literatură «onirică» sau «suprarealistă». Ar însemna să uităm grija minuţioasă cu care autorul subliniază, fără a omite unul, toate detaliile nu numai ale vorbirii omeneşti, dar şi ale decorurilor voit familiare . . . Chiar în piesele cele mai fantastice şi mai năstruşnice, ca *Jacques*, cadrul rămîne hotărît cotidian . . . Dacă se consideră acest teatru ca oniric, îşi pierde eficacitatea, e neutralizat. Dimpotrivă, odată pulverizată bariera limbajului, realul asumă deodată un caracter monstruos »[9].

Mult mai sigură e apropierea lui Ionescu de Jarry, pe care el însuşi o afirmă cu privire la debutul său. Ca membru al aşa-numitului « Collège de Pataphysique », e în orice caz un discipol declarat al lui Jarry (« patafizica », creată de personajul lui Jarry, dr. Faustroll, este « ştiinţa cazurilor particulare şi a legilor care guvernează excepţiile »).

Profesorul australian Richard N. Coe, autorul primei cărţi despre Ionescu, arată că în cele din urmă toate curentele acestea, suprarealismul, « patafizicienii », Jarry, Artaud (teoreticianul şi poetul unui « teatru total »), au contribuit indiscutabil în mare măsură la pregătirea publicului pentru dramaturgia ionesciană[10]. Tot Richard N. Coe este primul şi pînă acum probabil singurul exeget străin al lui Ionescu care semnalează între precursorii şi sursele lui de inspiraţie pe Urmuz, ca unul ce « nu numai că a dominat suprarealismul românesc, dar a fost un pionier neînfricat *(fearless)* al absurdului »[11]. Plasarea lui Urmuz în aria suprarealismului e o eroare care s-a făcut şi la noi. Metoda lui Urmuz e cu totul opusă procedeelor suprarealiste; lucrul acesta e evident. Nici urmă la el de « dicteu automat », de inspiraţie onirică etc. Absurdul lui Urmuz este o construcţie urmărită deliberat cu o atenţie concentrată. În acea carte atît de pătrunzătoare şi de subtilă, *Principii de estetică*, G. Călinescu, analizînd metoda lui Urmuz, îl numeşte totuşi la început « un precursor de tot interesul al dicteului automatic »[12]. Mai departe însă arată că ceea ce produce efectul urmărit e tocmai luciditatea autorului: « Forma gîndirii pare normală, desfăşurarea logică, însă, ori de cîte ori aşteptăm să se stabilească un raport banal, autorul îl evită . . . Ori de cîte ori e pe cale de a se stabili o relaţie comună, Urmuz o strică printr-o relaţie absurdă şi totuşi posibilă în alt plan de gîndire . . . El face deci nişte calambururi de esenţă sofistică . . . »[13]. În încheiere, G. Călinescu e de părere că, « totuşi, aceste compuneri nu pot depăşi limitele unor farse . . . Urmuz cade singur într-o convenţie, de altfel voită, de a se menţine în absurd, şi unde e convenţie nu e loc pentru creaţiune »[14]. Deşi această recuzare a convenţiei nu e convingătoare, în cazul lui Urmuz obiecţia îmi pare întemeiată. De altă părere e un tînăr eseist, Toma Pavel, care, într-un articol plin de sugestii interesante, scrie: « Viziunile lui Urmuz, începute pe tonul unui umor gratuit şi politicos, devin pe parcurs tot mai înfiorătoare şi se sfîrşesc adesea în viziuni apocaliptice . . . La Urmuz mutaţia duce către groază, ironia îşi pierde puterea de a exorciza, iar monştrii se dezlănţuie pînă la nimicire. E o tranziţie pe care Eugen Ionescu de la Urmuz a învăţat-o ! »[15]. Totuşi, « monştrii » aceştia urmuzieni, ficţiuni arbitrare, sînt lipsiţi de semnificaţie,

[9] *Le rire d'Eugène Ionesco*, în « La nouvelle revue française », februarie 1960.
[10] *Ionesco*, Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1961, p. 10.
[11] *Ibidem*, p. 11.
[12] *Principii de estetică*, Bucureşti, 1939, p. 38.
[13] *Ibidem*, p. 40—41.
[14] *Ibidem*, p. 44.
[15] *Şi ceva despre grotesc*, în « Contemporanul » din 8 februarie 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu au, ca tranziţia spre monstruos a grotescului lui Ionescu, acces la acele « surse ale tragicului » revelatoare pentru realitatea umană, aşa cum acelaşi autor scrie cîteva rînduri mai sus: « Plăcerea estetică a grotescului se bizuie pe jocul dintre aparentul lui « nerealism » şi corespondenţa lui ironică, expresivă, dar nu mai puţin profundă, cu realitatea ».

« Monstruosul » în teatrul lui Ionescu nu e simplă teratologie. E o mutaţie, o « transcendere » a realului la semnificaţia mitului. Primul care a semnalat acest lucru, înainte chiar ca Ionescu să-i fi dat cuprinderea maximă (în *Rinocerii*), a fost Pierre-Aimé Touchard [16]. Cu *Rinocerii*, Eugen Ionescu a dat adevăratul « mit al secolului al XX-lea ». E în fond acelaşi pe care-l preconiza sub acest titlu Rosenberg, ideologul rasismului, dar e văzut din unghi opus, prin prismă umanistă, cu luciditate demascatoare şi cu simplitatea elementară a marilor adevăruri, în toată oroarea lui: idealizarea contaminantă a bestiei şi încolonarea ei. Orbirea distrugătoare şi inumană, anticultura, automatismul unor formule verbale abrutizante, fenomene generate de imperialism şi teoretizate de toate pseudofilozofiile fără acoperire ştiinţifică şi răspundere intelectuală ale « vitalismului », apologiei « potenţialului biologic » şi primatului instinctualităţii care au bîntuit între cele două războaie, apar în toată ferocitatea lor elementară. Rinocerii lui Ionescu se întîlnesc cu minotaurii şi toate cornutele sinistre ale lui Picasso, care preludează cumplitului triumf al bestialităţii din *Guernica*. Roger Garaudy, într-o carte discutabilă, dar care conţine cel puţin un capitol excelent (despre Picasso), explică geneza miturilor ca funcţii eliberatoare de sub presiunea forţelor naturii în societăţile primitive şi de sub presiunea forţelor istorice în societăţile laice evoluate, subliniind meritul lui Picasso în crearea acestor mituri [17]. Eugen Ionescu, ipostaziind răul în mitul rinocerilor, operează o adevărată *catharsis*: « În acest teatru nonaristotelic se pune o problemă pe care Aristotel nu o prevăzuse: cea a unei mile şi a unei terori al căror *catharsis* e rîsul », scrie S. Doubrowsky în articolul citat. Şi Pierre-Aimé Touchard: « Propriul mitului e de a nu fi demonstrativ: e revelator ... Mitul e creator, adaugă persoanei sau evenimentului în cauză o putere simbolică ce le debordează » [18].

Condiţiile în care e posibilă rinocerizarea, climatul ce-i netezeşte terenul sînt cele ale alienării şi inautenticităţii vieţii şi se traduc în stereotipia limbajului, în clişeu, în haosul logic. Acestea le vedem în primul act al piesei, în care conversaţiile denotă vidul şi arguţiile logicianului golesc de conţinut noţiunile, făcîndu-le substituibile şi fără înţeles. Acest prim act, în ciuda comicului, trebuie să ne facă să simţim ca un şoc fiorul dezumanizării. Dar cu acest prim act sîntem în plin Caragiale din *Amici*, *Situaţiunea*, *O lacună* şi atîtea altele.

Necunoscînd decît parţial opera lui Caragiale (numai *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* şi *O scrisoare pierdută*), Richard N. Coe găseşte « ciudată, aproape perversă » « tendinţa » lui Ionescu de a-şi « inventa » un atare predecesor, care i se pare « un satiric social în tradiţia realismului rusesc, puternic influenţat de Ostrovski şi, într-o oarecare măsură, de Gogol » şi « a cărui contribuţie la «drama antirealistă» e aproape nulă ». Dar nu e vorba la Caragiale nici de « dramă antirealistă », nici de « antiteatru »; ceea ce

[16] *Eugène Ionesco a réinventé les mythes au théâtre*, în « Arts » 27 februarie/5 martie 1957.
[17] *D'un réalisme sans rivage*, Paris, 1964.
[18] *L'itinéraire d'Eugène Ionesco*, în « Revue de Paris », iulie 1960.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ionescu ştie este însă cu cîtă luciditate necruţătoare a pătruns Caragiale alienarea, vidul, dezumanizarea, automatismul şi proliferarea verbală, haosul logic. Primul act din *Rinocerii* atestă în modul cel mai evident afinitatea de atitudine dintre Caragiale şi Eugen Ionescu. Mai mult decît altele (similitudinea dintre cuplul celor doi bătrîni din *Les chaises* cu conu Leonida şi coana Efimiţa, de pildă, sau discursul lui mère Pipe din *Tueur sans gages*, care trimite direct la Caţavencu şi la Farfuridi), primul act din *Rinocerii* confirmă nu numai filiaţia caragialeană a lui Eugen Ionescu, dar şi simţul absurdului şi grotescului la Caragiale. Acest prim act permite o retrospecţie revelatoare în virtualităţile profunde ale creaţiei lui Caragiale. Cum spune Ionescu în *Portrait de Caragiale*: finalmente, opera lui ,« mergînd dincolo de naturalism, devine fantastică pînă la absurd »[19]. Desigur, Caragiale nu a creat mituri; presiunea forţelor istorice nu ajunsese în stadiul acut în care asemenea descărcări irup cu putere elementară. Dar nu e Chiriac un rinocer *avant la lettre?* Şi Coriolan Drăgănescu? N-au această vocaţie Caţavencu, Tipătescu, Pristanda? Chiar şi ramolitul de Agamiţă? La Ionescu, drama proliferării verbale corespunde cu proliferarea sufocantă a lucrurilor (scaune, ceşti de cafea, ciuperci, ouă, mobile şi rinoceri). Proliferarea lucrurilor la Ionescu e de esenţa mitului, de aceea n-o găsim şi la Caragiale, la care însă automatismul şi proliferarea verbală ale lui Farfuridi şi Caţavencu, ale lui Lache şi Mache etc. au, ca şi la Ionescu, aceeaşi semnificaţie simptomatică a dezumanizării.

Trecerea realităţii existenţiale în coşmar, traducerea ei în expresie grotescă, dilatarea acesteia pînă la paroxism, pînă la acel *insoutenable* care, după Ionescu, e « violent-comic, violent-dramatic » şi « singurul profund tragic, profund comic, esenţialmente teatru » constituie şi viziunea originară, fundamentală a lui Caragiale. « Simt enorm şi văd monstruos » e formula ce-i rezumă estetica. *Grand Hôtel « Victoria Română »*, *În vreme de război*, *Ultima emisiune* sînt numai cîteva exemple, cele mai frapante, dar nu singurele, ale acestei viziuni de coşmar (totodată şi cele unde se manifestă şi cea mai amară compasiune pentru fiinţele strivite de o lume inumană). Şi, cum scrie Ionescu în paginile pe care i le consacră: « Într-o lume în care totul nu este decît deriziune şi josnicie, numai comicul pur, cel mai necruţător se poate manifesta »[20]. Căci « trebuie mers pînă la capăt în grotesc, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedii de salon, ci farsa, şarja parodistică extremă »[21]. Absurdul şi necomunicarea sînt esenţa ultimă a comicului caragialesc, de la *Cum se înţeleg ţăranii*, *Petiţiune*, *Căldură mare*, *Amici*, *Inspecţiune*, *Justiţie* etc. pînă la tiradele lui Caţavencu, Farfuridi, Dandanache sau conu Leonida.

Grotescul lui Caragiale, ca şi al lui Eugen Ionescu, este, în ciuda pesimismului fără iluzii şi a amărăciunii rîsului lor, profund tonic şi nu lasă, cum spune P. A. Touchard în articolul citat, acea impresie de mutilare pe care o dau totdeauna personajele lui Beckett: « Comicul lui Ionescu este un comic franc. Oricît ar apărea de destructiv, el este o victorie împotriva forţelor de distrugere », şi cîteva rînduri mai sus: « Miracolul teatrului lui Ionescu este că, opunînd elemente făcute să se distrugă, exprimînd o filozofie care este una a desperării, el a reuşit totuşi să scrie un teatru fremă-

[19] *Notes et contre-notes*, p. 120.
[20] *Ibidem*, p. 110.
[21] *Ibidem*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tînd de sănătate şi de viaţă ». Aceleaşi lucruri se pot spune şi cu privire la Caragiale. Aceasta vine din luciditatea lor de nimic umbrită şi dintr-un scepticism care nu e unul al lasitudinii şi al neputinţei, ci o « skepsis » investigatoare şi viguroasă, de esenţă umanistă, pentru care inteligenţa e mai de preţ decît orice satisfacţie imediată sau « confort intelectual ».

*

M. Ralea, într-unul din eseurile lui atît de subtile din volumul *Valori*, afirmă la un moment dat că lumea lui Caragiale este « idilică ». Nimic nu apasă asupra destinelor, totul se termină prin « pupat piaţa Independenţei » etc. Nimic « balzacian », spunea Ralea, nu întunecă această societate, a cărei disponibilitate e totală. Aparenţa aceasta rezultă tocmai din absurdul unor fiinţe fără « destin », mai exact fără destinaţie, pentru că sînt lipsite de conştiinţă şi de sens. O stupidă « inocenţă » e tocmai efectul lipsei de umanitate a lumii acesteia. « Niciodată cuprinse de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea sacrificiului şi de nici o idee . . ., aceste personaje, cu conştiinţa surprinzător de liniştită, sînt cele mai josnice din literatura universală. Critica societăţii capătă astfel la Caragiale o ferocitate nemaipomenită », scrie Eugen Ionescu [22]. Acelaşi lucru îl sublinia şi Paul Zarifopol: « În societatea nouă românească, ticăloşiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenţei; aceşti oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat şi tragic nu sînt cu putinţă decît acolo unde, printr-o îndelungată şi profundă constrîngere morală şi religioasă, s-au putut forma acele duplicităţi şi conflicte din care se naşte cunoştinţa complicată a binelui şi răului . . . Aşa pot înţelege de ce figurile lui Caragiale sînt atît de radical amuzante şi că acest artist atît de sigur s-a ferit „să adîncească" psihologia persoanelor după formule luate de aiurea » [23]. I se imputase lui Caragiale, şi chiar de Gherea, Maiorescu, Ibrăileanu, că şarja lui este exagerată în grotesc şi că personajele lui nu au « adîncire psihologică », pierzînd raportul cu realitatea şi cu natura umană. Replica lui Zarifopol este atît de pertinentă şi anticipează cu atîta siguranţă o înţelegere a lui Caragiale în sensul pe care ni-l revelă astăzi la el, retrospectiv, Eugen Ionescu, încît nu pot renunţa să adaug la prea multele citate făcute pînă acum încă vreo cîteva luate din studiul lui: « Cine nu primeşte că arta de care vorbim este esenţial caricaturală poate întreba, din principiu, „dacă unele situaţii şi expresii nu sînt exagerate din punct de vedere al chiar realităţii pe care vor s-o reproducă", ori să regrete « lipsa, aproape cu desăvîrşire, a părţilor mai bune ale naturilor omeneşti ». Dar este mai întîi de întrebat dacă opera aceasta vrea *să reproducă o realitate*. Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ — caricatura nu *reproduce* realităţi, ci le supune la un maxim de stilizare —, obiecţiile . . . pierd orice înţeles » [24]. « În general, acest om simţea enorm; aparatul său psihic era oricînd gata să interpreteze excesiv. Toată producţia lui mărturiseşte această pornire. În grav ori în ridicol, construcţiile lui poartă semn de fundamentală violenţă. Orice caracter al lui este un exces, orice situaţie o culminaţie. Maniile verbale ale persoanelor nu sînt decît una dintre particularităţile tipice ale sistemului său natural » [25].

[22] *Notes et contre-notes*, p. 120.
[23] *Publicul şi arta lui Caragiale*, în *Artişti şi idei literare române*, Bibl. « Dimineaţa », Bucureşti, 1930, p. 30.
[24] *Ibidem*, p. 23.
[25] *Ibidem*, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Martin Esslin [26] arată cu dreptate că teatrul absurdului e legat de o veche tradiţie, care merge de la mimii antici, *commedia dell'arte*, clovneriile shakespeariene, circul, păpuşăriile pînă la music-hall şi la filmele lui Chaplin, ale fraţilor Marx etc. Noutatea lui constă în combinarea neuzitată, axată pe aperceperea alienării omului în lumea burgheză contemporană, a acelor antecedente spectacologice. Acest tip de spectacol popular, cu trăsături îngroşate şi stilizate extrem, de un burlesc brutal şi mecanic, a fost, mărturiseşte Eugen Ionescu, cea mai puternică emoţie de teatru pe care a resimţit-o: în copilărie rămînea fascinat zile întregi de un *guignol* din grădina Luxembourg: acele păpuşi care vorbeau, se mişcau, se ciomăgeau îi apăreau ca spectacolul însuşi al lumii, insolit, neverosimil, dar mai adevărat ca adevărul, de un adevăr brutal şi grotesc. Cît despre Caragiale, iată ce spune Zarifopol, care l-a cunoscut cel mai bine: « Caragiale iubea adînc farsa şi paiaţeria tradiţională: faţă de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea şi capacitatea lui de a se amuza nu cunoşteau osteneală, nici saturaţie. «Soitarii să-mi arăţi; asta-mi trebuie mie». Mult am umblat după «soitarii» în iernile lungi pe care le-am trăit cu dînsul; şi neuitată-mi este atenţia lui lacomă şi subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesaţiu se absorbea în detaliile jocului; cu mai mult nesaţiu se cheltuia pe urmă în comentarii exuberante asupra copilăriilor farsei şi ale clovnilor. Simţul şi gustul comicului enorm — fundamentul însuşi al artei sale teatrale — ieşea atunci la iveală cu elementară evidenţă » [27].

Caragiale a devenit pentru noi prea « serios ». Profesorii, societarii Naţionalului, criticii fără simţ teatral şi cu gîndirea obnubilată de prejudecata gravităţii l-au acoperit cu o falsă şi parazitară « omenie », care i-a muiat forţa de şoc. « Eroii lui Caragiale trăiesc grav, adevărat, uneori patetic. Ei provoacă rîsul tocmai prin seriozitatea, aproape tristă, a acţiunii şi vorbei lor », scria unul dintre aceştia [28]. Exegeze şi referinţe « culturale » l-au făcut pe Caragiale piesă de muzeu. E timpul să-l scoatem din « arheologie ». Cîtă adîncime tragică şi ce tensiune dramatică n-ar ieşi la iveală! Şi ce virulenţă şi necruţare, ce vitriolantă mînie! De fapt ştim acestea, dar sînt cam învăţate. Să le aflăm din nou, din experienţele contemporane de artă şi de viaţă.

[26] *The theatre of the absurd*, New York, Doubleday & Co., 1961.
[27] *Ibidem*, p. 17.
[28] DEM. TEODORESCU, *Cum îl jucăm pe Caragiale*, în « Viaţa românească », noiembrie 1937.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GÎNDIREA ISTORICĂ A LUI CONSTANTIN BRĂILOIU

de GHEORGHE FIRCA

Fără a activa intens şi într-o manieră specifică pe tărîmul istoriei muzicii, Constantin Brăiloiu lasă în această direcţie cîteva eseuri de o excepţională erudiţie şi clarviziune. Dispersate în fiecare din etapele operei sale muzicologice, eseurile [1] fac dovada unei preocupări preferate, asupra căreia autorul se apleacă, din îndemnurile unei vaste culturi muzicale şi generale, ori de cîte ori rigorile muncii folcloristului i-o îngăduie. Dar semnificaţia acestei preocupări este şi mai adîncă. Făurirea unei concepţii istorice, disciplinarea gîndirii în limitele unor coordonate precise apar ca o necesitate organică, modelînd însăşi concepţia folcloristului, hotărînd unele fapte ale militantului pe plan artistic. Pentru acest motiv, întreaga activitate publicistică comportă o atentă examinare, menită a determina interferenţele dintre ceea ce este propriu-zis istorie şi bogatul univers de idei generat de arta populară [2].

Debutul ca folclorist a fost, firеşte, acela de culegător, dar în acelaşi timp şi de comentator al anumitor genuri. Aceasta pînă prin anii 1939—1940, perioadă în care activitatea lui Constantin Brăiloiu urmează unei evoluţii şi reprezintă « un punct culminant, o încununare a strădaniilor înaintaşilor săi, în special T. T. Burada şi D. Kiriac . . . » [3]. Tratarea monografică (pe

[1] Sub forma unor conferinţe ulterior publicate sau de colaborări la lucrări colective cu caracter de specialitate; iată cîteva din cele mai importante: *Patru muzicanţi francezi, Fauré, Duparc, Debussy, Ravel*, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1935, 37 p. facsim; *Les écoles nationales*, în *Les musiciens célèbres*, Paris, Mazenod, 1946, p. 99, 197—201; *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* (Université radiophonique internationale, Paris, 13 mars 1954), în « Revue des études roumaines », II, 1954, p. 7—74; *Pentatonismes chez Debussy*, în *Studiae memoriae Bélae Bartók sacra*, Budapesta, Aedes Academiae scientiarum Hungaricae, 1956, p. 385—426; *L'ethnomusicologie II. étude interne*, în Chailley (Jacques), *Précis de musicologie*, Paris, Presses universitaires, 1958, p. 41—52; *La Vie antérieure*, în *Histoire de la musique sous la direction de Roland-Manuel*, vol. I, p. 118—127; *Les Ecoles nationales*, ibidem, vol. II; *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în « Revue de musicologie », vol. XLVIII, iulie-decembrie 1962, p. 121—128. (Ne-am servit în citarea lucrărilor lui Brăiloiu cuprinse în acest studiu de excelenta bibliografie întocmită de André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în « Revue de musicologie », vol. XLIII, iulie 1959. Lucrarea se completează doar cu cîteva publicaţii din ţară şi cu datele apariţiilor ulterioare ale unor studii, iniţial în manuscris.)

[2] Cele două domenii devin astfel pentru prima oară complementare, Brăiloiu dovedindu-se nu numai unul din întemeietorii etnomuzicologiei ca disciplină, ci şi precursor, în spirit, al acesteia.

[3] EMILIA COMIŞEL, *Constantin Brăiloiu*, Studii muzicologice, vol. I, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

genuri) a materialului folcloric corespundea cerinţelor practice ale unei şcoli componistice de tip folcloric, încadrîndu-se totodată în orientarea ei ideologică. În plus, atitudinea « istorică » reiese din predilecţia pentru genurile rituale: colinde, rituale funebre şi de nuntă; sînt acelea care, în concepţia lui Constantin Brăiloiu, ca şi a multora dintre intelectualii vremii, concentrau valorile cele mai autentice ale artei populare, rămase nealterate graţie caracterului « îngheţat » al genurilor care le vehiculau.

Omul de vast orizont care a fost Constantin Brăiloiu este receptiv însă şi la o mişcare mai largă de idei a epocii sale. Este vorba de tendinţa spre asimilarea elementelor primare ale artei sonore şi totodată ale sensibilităţii muzicale, din care Stravinski şi Bartók [4] aveau să-şi tragă seva înnoirii artei lor. Mişcarea desemna o concepţie precis conturată geografic şi psihic, opusă atît prelungirilor romantismului ce destrămau vertiginos tonalitatea, cît şi acelei părţi din muzica occidentală ce căuta în exotism un auxiliar forţamente superfluu. Brăiloiu este astfel autorizat să arunce puntea ce leagă autenticitatea unei direcţii universale cu legitimitatea căutărilor în cadrul culturii naţionale.

Ca un corolar, sfîrşitul acestei dintîi perioade din activitatea muzicologului este marcat de apariţia primului studiu istoric asupra şcolilor naţionale.

Deosebit de fructuoasă pentru savantul cercetător al legilor de dezvoltare a folclorului este cea de-a doua perioadă. Contribuţia la stabilirea fundamentelor modalului şi premodalului (pentatonice şi prepentatonice), dar mai ales descoperirea specificului ritmicii muzicii noastre populare, ca şi încadrarea în sisteme a acestei ritmici, deschid perspective nebănuite pentru o morfologie a folclorului [5]. Cu excepţia scrierii mai vechi, *Patru muzicanţi francezi*, şi a celei mai sus citate privitoare la şcolile naţionale, în epoca de care vorbim apar toate studiile sale istorice importante. Capacitatea de concentrare a omului de ştiinţă, gîndirea sa obiectivă nu intră în conflict cu speculaţia istorică, brăzdată la el de o imaginaţie fulgurantă, de vibraţie artistică. Dimpotrivă, cele două laturi spirituale se completează fericit, se presupun una pe cealaltă, mai ales că fundamentul lor estetic, sociologic, filozofic, chiar istoric, nu poate să fie decît unul şi acelaşi.

Toate acestea duc la constatarea puterii germinative a gîndirii istorice pentru întreaga activitate a lui Constantin Brăiloiu, gîndire care rămîne subsidiarul oricărei investigaţii de ordin muzicologic.

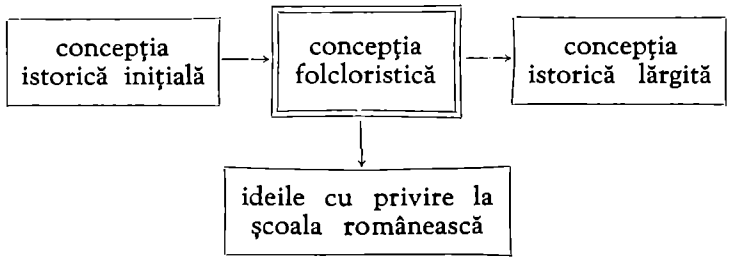
O concepţie istorică iniţială, conturată, cum vom vedea, încă în primele încercări publicistice şi critice făcute în ţară, condiţionează evoluţia

[4] Este momentul în care se realizează între cei doi folcloriști acea colaborare bazată pe stimă şi preţuire reciprocă. Apropiaţi prin dragostea faţă de cîntecul popular în general şi de cel românesc în special — ştiut fiind ataşamentul lui Bartók pentru melosul nostru popular —, de principii ştiinţifice pentru început comune, este semnificativ gestul prin care apare la noi în 1937 *Bela Bartók, Scrieri mărunte despre muzica populară românească, adunate şi traduse de Constantin Brăiloiu.* Faţă de creator, Brăiloiu a dovedit o şi mai timpurie înţelegere, neprecupeţindu-şi eforturile pentru a face cunoscută la noi muzica unui mare compozitor, muzică izvorîtă din acelaşi crez artistic. Rămîne memorabil acel concert de sub auspiciile Societăţii compozitorilor români (20 octombrie 1924) dedicat integral lui Bartók (*Cvartetul de coarde nr.* 1, *Colindele pentru pian, Sonata I pentru vioară şi pian*, piese pentru pian), care, precedat de cuvîntul lui Brăiloiu, i-a reunit pe B. Bartók în calitate de pianist şi pe G. Enescu în aceea de violonist.

[5] *Le giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, în « Polyphonie », 2e cahier, 1948, p. 26—57; *Le Rythme Aksak*, în « Revue de musicologie », decembrie 1951, p. 71—107; *Sur une mélodie russe*, în *Musique russe*, t. II, Paris, P.U.F., 1953, p. 329—391; *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, în *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson*, t. I, Paris, Richard-Masse, 1955, p. 63—75; *Le rythme enfantin: notions liminaires*, în *Les colloques de Wégimont* (Premier colloque, 1954), Paris—Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 64—96 (în pregătire la Editura muzicală).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi concepţiile folcloristului, din care, ca o ramură adiacentă, se desprind preocupările sale speciale legate de fenomenul şcoală naţională, iar pe direcţia principală a sensului evolutiv concepţia sa istorică lărgită, sinteză a tuturor cercetărilor şi meditaţiilor:



Brăiloiu « face istorie », aşadar, dintr-o necesitate atît dinamic-spirituală, cît şi dintr-una de muzician-practician; el nu speculează în afara coordonatelor vii ale artei sonore, în afara ideilor şi tendinţelor creatoare şi estetice contemporane lui (soarta culturii europene şi, în cadrul acesteia, a culturii muzicale româneşti nefiindu-i astfel indiferentă).

*

Pentru a defini pe muzicologul devenit « ocazional » istoric, ni se pare mai puţin edificatoare urmărirea stringentă a faptelor expuse, cît mai ales parcurgerea ideilor ce se desprind din acest material faptic.

Încă de la apariţia medalioanelor dedicate compozitorilor francezi: Fauré, Duparc, Debussy, Ravel (1935), predilecţia lui Brăiloiu pentru muzica franceză devine caracteristică: « Aceste patru conferinţe — prea puţin prefăcute pentru tipar — sînt verigi mărunte dintr-un lanţ. Scriind, vorbind, punînd la cale concerte, m-am străduit încă din 1915 să fac mai bine înţeleasă şi mai mult iubită aci muzica franceză », spune el în puţinele cuvinte ce precedă lucrarea [6]. Predilecţia pentru o anume cultură capătă imediat însă justificarea unei implicaţii obiective, văzînd în cultura muzicală franceză un model mai potrivit spiritului tinerei creaţii profesionale româneşti: « Franţuzită » în literatură, pictură, sculptură și atîtea altele, România nouă s-a hrănit aproape numai cu muzică germană. Se cuvenea o îndreptare: prin dispreţ sau nepăsare, nedreptăţeam o frumuseţe necunoscută.

Apoi socoteam că urmele marilor simfonişti germani nu ne îndrumă spre mult dorita muzică cultă românească. Scriam: « Retorica simfonică este o haină nepotrivită fragedului cîntec popular; să ne căutăm cărarea departe de măreţele Walhalluri, locaşurile unor zei străini » [7].

Prin apropierea de muzica franceză modernă, muzică ce prindea tot mai multe rădăcini la noi, Brăiloiu se situează, de fapt, în fruntea unei mişcări, pe atunci de avangardă. Ea precedă în preocupările sale interesul pentru şcolile naţionale contemporane, a căror afirmare este de altfel direct legată de efervescenţa muzicală a Parisului din ultimele decenii ale secolului trecut şi primele decenii ale secolului nostru. « . . . În conversaţia sa revine adesea — spune André Schaeffner — . . . . mai ales Debussy, iar dintre cei în viaţă Bartók şi Stravinski » [8].

[6] *Op. cit.*, introducerea, semnată C.B.
[7] *Ibidem.*
[8] André Schaeffner, *Introducere* la studiul lui Brăiloiu, *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în « Revue de musicologie », vol. XLVIII, juillet—décembre 1962, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Stabilirea izvoarelor istorice şi a temeiurilor stilului şi limbajului muzicii franceze era, desigur, un fapt ispititor, echivalînd cu pătrunderea într-o nouă lume sonoră, cu însuşirea unei noi sensibilităţi, cu stabilirea coordonatelor gîndirii muzicale moderne.

Fie că i-a urmat în linie dreaptă, fie că i s-a împotrivit, muzica modernă îl are drept piatră de hotar pe Richard Wagner[9]: « . . . Se ivesc pe rînd două «şcoli». Se poate vorbi de o epocă a lui Franck şi de o epocă a lui Debussy, cea dintîi *cu totul şi uneori peste măsură* stăpînită de estetica şi tehnica lui Wagner, cea de-a doua *cu totul duşmană* lor. Nocturnele lui Debussy sînt scrise la 1898; *Pelléas* se joacă la 1902, dar a fost conceput cu zece ani mai devreme. În mai puţin de 20 de ani muzica franceză s-a dezrobit. Impresionismul face iarăşi din Franţa inima muzicală a lumii »[10]. Desigur că trecerea timpului a rectificat în bună parte exclusivismul unor asemenea afirmaţii: Franck ne apare astăzi nu numai succesor al limbajului wagnerian, şi în special al cromatismului acestuia, ci şi ca un continuator al spiritului modal străvechi, pe care îl deosebim a fi acela al şcolii franco-flamande; în ce-l priveşte pe Debussy, muzicologul însuşi îl va confrunta în altă parte, printr-o mult mai subtilă exegeză, cu idolul şi apoi « proscrisul » de la Bayreuth.

Wagner reprezintă « o încercare semeaţă de contopire a celor două forme mari ale muzicii moderne: opera şi simfonia »[11], situîndu-se la capătul unei ample evoluţii ca aceea a muzicii germane, care « avea să ducă în cele din urmă la atotputernicia simfoniei, iar apoi, prin Richard Wagner, la pătrunderea simfoniei în operă »[12]. Şi mai departe, vădind o înţelegere dialectică, o condiţionare obiectivă a lucrurilor: « Născut din biruinţa idealului instrumental asupra celui vocal, din copleşirea spectacolului de către concert, noul teatru muzical a părut o înfăptuire în acelaşi timp atît de uimitoare şi totuşi de aşteptată, . . . atît de firesc crescută din simţirea vremii şi din desfăşurarea faptelor trecute . . . »[13].

De acord atît cu Wagner, cît şi cu Debussy (punînd prin aceasta un paradoxal, dar logic semn al egalităţii între cei doi), Brăiloiu consideră simfonia — treaptă anterioară şi constitutivă a dramei wagneriene — o formă ce se epuizează o dată cu atingerea, la Beethoven, a punctului ei culminant: « Secolul al XIX-lea, în întregul lui, a fost o «imitaţie a lui Beethoven». Dar acest Beethoven, printr-unul din acele *malentendu* ce se întîlnesc cînd şi cînd în istorie, nu era artistul ajuns la capătul experienţei sale, ci maestrul stilului numit « al doilea » sau « al maturităţii ». Urmaşii, îngroziţi de îndrăznelile bătrînului pustnic, au pornit de la un ideal artistic de mult părăsit de el însuşi, şi de aceea la Schumann, la Mendelssohn, apoi la Brahms, neîntrecuţi mînuitori ai formelor mărunte, simfonia a ajuns, cum foarte pătrunzător înseamnă cîndva Debussy, « une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force ». Numai cele două mari spirite independente ale veacului au înţeles învăţămîntul *Simfoniei a IX-a*, depăşind ţelurile de pe atunci atinse: Liszt în muzica simfonică, Wagner în muzica dramatică »[14].

[9] Idei asemănătoare asupra rolului marelui compozitor reies şi din cartea lui Emanoil Ciomac, *Viaţa şi opera lui Richard Wagner*, Bucureşti, Edit. Fundaţiei pentru literatură şi artă, 1934, ceea ce îndreptăţeşte convingerea că tînăra muzicologie românească realizase o sinteză cel puţin asupra unor opinii estetice vehiculate de muzicologia străină cu privire la una din cele mai frămîntate perioade ale artei muzicale moderne.

[10] Const. Brăiloiu, *Patru muzicanţi francezi* (cap. « Gabriel Fauré »), p. 9—10 (subl. ns.).

[11] *Ibidem* (cap. « Debussy »), p. 23.

[12] *Ibidem* (cap. « Fauré »), p. 8.

[13] *Ibidem*.

[14] *Patru muzicanţi francezi* (cap. « Debussy »), p. 22—23.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ajunge din nou la concluzia incompatibilităţii noii muzici cu simfonia: « De altfel, lupta cu Wagner înseamnă pentru Debussy luptă cu simfonia însăşi, simţită şi ea ca o asuprire nesuferită. În ochii lui, simfonia nu este decît « la manière de traiter un thème comme il le mérite », sau, am zice noi, « comme il ne le mérite pas » [15]. Motivul devine suficient de puternic pentru a căuta înnoirea înaintea lui Wagner şi nu după Wagner, cel care, « privit istoric, a fost un apus luat din greşeală drept răsărit » [16].

După acest rechizitoriu făcut simfoniei [17], Brăiloiu stabileşte cu diverse prilejuri legături fireşti între simfonism şi celelalte elemente ale materialului sonor pe care s-a bazat muzica ultimelor secole: « În istoria muzicii . . . epoca noastră este o epocă cu desăvîrşire instrumentală. Indiferent dacă se scrie pentru teatru, pentru cor sau voce solo, instrumentalul stăpîneşte astăzi într-o egală măsură tehnica şi estetica » [18]. Este deplin conştient de supremaţia armonicului în gîndirea muzicală: « Nu încape îndoială: sufletul muzicii moderne este armonia . . . » [19]. Dar, redînd un proces — de altfel îndelung dezbătut încă la acea vreme — al raportului specific dintre armonie şi melodia de tip armonic, experienţa folcloristului şi a muzicianului de vastă cultură, inclusiv a compozitorului, îl îndreaptă spre nuanţate interpretări personale: « Belşugul armonic primejduieşte traiul laolaltă al armoniei cu melodia şi nu se poate tăgădui că înflorirea uneia a dus la sărăcirea celeilalte. O melodie nu se înţelege decît atîta vreme cît urechea are un reazăm sigur, adică atîta vreme cît nu se schimbă scara. De aceea melodia populară şi cea bisericească, fără acompaniament, de cele mai multe ori suie şi coboară îndelung treptele unei singure scări. Armonie bogată înseamnă modulaţie, deci deasă schimbare a scării şi tot mai simţită strîmtorare a melodiei » [20]. Vremea ce trăia exclusiv sub imperiul armoniei a contribuit fără îndoială la găsirea unei definiţii, — din păcate uitată, dar atît de oportună — a ceea ce putea să mai reprezinte melodicul înăuntrul acordicii: « La capătul acestui drum, pe care muzica a pornit în adevăr cu Wagner şi cu Debussy, aripile melodiei s-au scurtat într-atîta, încît nu-i mai este îngăduit nici un zbor: o înlocuieşte *recitativul armonic*, strîns legat de acord » [21].

Deşi « gen minor » [22], căci lipseşte arta sonoră de propriile-i virtuţi, muzica programatică apare ca o necesitate imperioasă, hotărînd în mare parte ceea ce muzica modernă avea să fie. « . . . După moartea lui Beethoven programul renaşte cu o nouă vigoare . . . Totul se petrece, ar spune un matematician, ca şi cum muzica, îndelungă vreme prizonieră a unui orgoliu periculos, încearcă din nou un reazăm în afară şi îl găseşte în mod precis în program . . . » [23]. Dar părerii estetizante care a fost şi este încă vehiculată — mai mult ca o reacţie împotriva romantismului — şi potrivit căreia muzica trebuie să-şi regăsească specificul, Brăiloiu pare să-i contrapună o îndoială: « Şi, cu toate acestea, cît de departe s-ar merge în spaţiu şi timp, nu se întîlneşte în nici o parte şi niciodată o muzică instrumentală autonomă, ceea ce s-a întîmplat de fapt numai în Occident, şi aceasta începînd din secolul XVII. Cu această singură excepţie, toată muzica cunoscută îşi are o finalitate în

[15] *Patru muzicanţi francezi* (cap. «Debussy»), p. 24.
[16] *Ibidem*, p. 25.
[17] Procesul creşterii hipertrofice a genului îl urmăreşte; îl vedem, aşadar, reluînd firul discuţiei, cu un plus de subtilitate dar şi de simplitate, deci cu o mai mare eficienţă, în *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*.
[18] *Coup d'œil . . .*, p. 129.
[19] *Patru muzicanţi francezi* (cap. « Fauré »), p. 11.
[20] *Ibidem*, p. 12.
[21] *Ibidem* (subl. ns.).
[22] *Coup d'œil . . .*, p. 125.
[23] *Ibidem*, p. 126.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

afara ei însăşi . . . Civilizaţiile primitive cunosc, este adevărat, piese instrumentale destinate audiţiei în sine, dar acestea au fiecare programul lor. Aflăm astfel că în secolul VI î.H. un aulet grec a ieşit învingător la jocurile pythice povestind cu ajutorul bietului său flaut lupta lui Apolon cu şarpele. De asemenea, cu un instrument de suflat, beduinii descriu o vînătoare de lei. Iar românii se impresionează încă de întîmplarea ciobanului care şi-a pierdut şi şi-a regăsit oile »[24].

Cîtă dreptate avea să aibă! Supremul efort al muzicii contemporane de a se singulariza se soldează, dimpotrivă, cu tot mai masive împrumuturi. Indiferent de natura lor calitativ deosebită faţă de trecut, aceste împrumuturi, alături de o incontestabilă adîncire a elementelor intrinsece, contribuie la remodelarea actualei muzici. Vom întîlni şi alte asemenea uimitoare opinii, adevărate clarviziuni cu privire la unele manifestări ale muzicii franceze ce se desfăşura încă sub ochii săi, confirmînd ceea ce abia pentru noi a devenit certitudine. Captivanta imagine a impresionismului părea aceea a unui curent nou şi larg cuprinzător. Iată cum îl vedea însă Brăiloiu în 1935 şi, desigur, chiar mai de dinainte: « Artă de tot receptivă, de tot pasivă, al cărei crez îl cuprinde acea rugă către clipa fugară ce n-a putut-o rosti nicicînd doctorul Faust: «Verweile doch, du bist so schön!». Debussy a fost tălmaciul visat — *singurul tălmaci muzical* — al acestui fel de a fi »[25]. Despre opera lui Ravel, a aceluia pe care el însuşi avea să-l numească, graţie carierii sale strălucite « prinţul muzicii franceze de azi »[26], dedicîndu-i unele din paginile cele mai calde, avea păreri ce dovedeau o neclintită siguranţă. În fruntea lucrărilor sale care au constituit obiectul admiraţiei unanime pentru impecabila măiestrie cu care, aproape fără excepţie, fuseseră date la iveală, Brăiloiu situa *Rhapsodie espagnole*[27]; şi făcînd portretul artistic al compozitorului: « . . . Pateticul lipseşte cu desăvîrşire în opera lui Ravel. Privirile lui nu se îndreaptă mai niciodată spre «tainele omului celui din lăuntru», ci spre ispitele lumii de afară. E senzual prin nesaţul urechii, cerebral prin veşnica iscodire a gîndului »[28], sau: « Orfèvre de ses chaînes, Ravel nu se răzvrăteşte, ci, dimpotrivă, «il raffine sur le scholastique» . . . Piedicile buchiei nu caută să le înlăture, ci să le înmulţească, născocind el însuşi legi mai aspre decît ale legiuitorilor »[29].

Debussy este pentru Brăiloiu un permanent punct de referinţă, exponent strălucit al spiritului şi limbii muzicale moderne: « Noi, celor ce ne-am născut muzicii sub semnul lui Debussy »[30]. « . . . Certains de ceux qui sont nés à la musique sous le signe de Debussy . . . »[31], va repeta el cu convingere.

Captivat pentru început de noul creaţiei debussyste, relevă cu pasiune în *Patru muzicanţi francezi* o seamă de trăsături estetice şi de limbaj ale acestei creaţii. Dar, fapt semnificativ, vorbind despre Debussy îl discută pe Wagner . . . Adevărul istoriei îşi exercita forţa implacabilă în pofida a ceea ce credeau contemporanii lui Debussy despre el şi despre ei înşişi. Astfel, negarea (Debussy) apare şi se dezvoltă în sînul obiectului negat (Wagner). Chiar Brăiloiu este nevoit să recunoască deocamdată covîrşirea influenţelor: « Mai simţită pare înrîurirea geniului duşman al lui Wagner, cu deosebire

[24] *Coup d'œil . . .*, p. 125—126.
[25] *Patru muzicanţi francezi* (cap. « Debussy »), p. 29 (subl. ns.).
[26] *Ibidem* (cap. « Ravel »), p. 33.
[27] *Ibidem* p. 35.
[28] *Ibidem*, p. 34.
[29] *Ibidem*, p. 35.
[30] *Ibidem* (cap. « Debussy »), p. 29.
[31] *Coup d'œil . . .*, p. 123.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

al celui din *Tristan* şi din *Parsifal*, de la al cărui sistem armonic a pornit şi al cărui sistem dramatic şi l-a însuşit asemenea . . . » [32]. Totodată acceptă posibilitatea încadrării impresionismului într-o viziune istorică mai vastă: « Un critic arată cu multă dreptate că impresionismul muzical francez înfăţişează sfîrşitul romantismului muzical german » [33].

Timpul va transforma ipoteza în certitudine. Al doilea studiu, *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy* este de astă dată o pledoarie în favoarea tezei potrivit căreia « Debussy se integrează în mod evident în această vastă mişcare a spiritului care se numeşte romantism şi în care el incarnează una din etape » [34]. Calmul gînditorului ajuns la maturitatea experienţei nu scade cu nimic entuziasmul pentru idolul tinereţii; dimpotrivă, îl fundamentează şi îi legitimează apariţia istorică şi spirituală. Impresionantă este siguranţa metodică prin care Brăiloiu îşi susţine teza, întreg textul muzicologic, de mici dimensiuni, devenind un arc riguros de idei şi de argumente care converg progresiv spre concluzia, mai sus citată, a prelungirii tîrziu romantice a fenomenului Debussy.

Într-un secol instrumental, Debussy scrie instrumental; într-un secol de continuitate pe linia programatismului romantic, scrie programatic. Este un *argument istoric*, căruia i se aduce precizarea că, înţelegîndu-l pe « romanticul » Debussy, trebuie să concepi romantismul nu în nemişcare, ci într-o « lentă schimbare a înfăţişării sale » [35]. Legat organic de precedentul, un *argument estetic-morfologic* pătrunde în intimitatea procesului de dezvoltare a programatismului muzical: de la imitarea sunetelor şi stărilor din natură (Weber) se cucereşte etapa superioară, pe care Brăiloiu o numeşte « imitaţie cinetică », aceea a mişcării, ca şi aceea a « simbolismului tematic » (Beethoven). Debussy nu va rămîne străin de aceste etape de pînă la el ale programatismului, dar, ni se demonstrează printr-un nou argument *morfologic specific*, că mijlocul său de predilecţie devine « evocarea », găsirea de foarte multe ori a « echivalentelor sonore pentru impresiile vizuale » [36]. Toate celelalte argumente nu-şi pot păstra valabilitatea fără acela *psihologic*, care explică, de fapt, orientarea lui Debussy spre anume manifestări şi forme potrivit sensibilităţii sale, determinate, la rîndul ei, de mişcarea de idei a epocii (impresionismul în pictură, simbolismul în poezie).

Ca suprem omagiu adus lui Debussy trebuie privită apropierea analitică, profundă şi exigentă, faţă de limbajul muzicii compozitorului, concretizată în *Pentatonismes chez Debussy*. Iată cum o caracterizează A. Schaeffner: « Desigur, el reproşează cîteodată lui Debussy de a fi fost «atît de inegal», dar între 1954—1956 îi revede întreaga operă, examinează în special melodiile şi piesele pentru pian şi admiră de aci înainte fără rezervă atît compoziţiile de debut pentru intuiţiile lor, cît şi pe cele de sfîrşit pentru infailibilitatea şi îndrăzneala scriiturii » [37].

« Dintre cei în viaţă, în discuţia sa revin Bartók şi Stravinski . . . », dar niciodată din punctul de vedere al unei morfologii muzicale, studiate atent şi metodic. Surprinde chiar constatarea că faţă de Bartók, cel de care era legat printr-o sinceră prietenie şi admiraţie, va exprima păreri incontestabile, dar generale: « La drept vorbind, opera, de o măiestrie desăvîrşită,

[32] *Patru muzicanţi francezi* (cap. « Debussy »), p. 27.
[33] *Ibidem*, p. 29.
[34] *Coup d'œil . . .*, p. 128.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.
[37] *Ibidem*, introducerea lui A. Schaeffner, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

derutează la prima vedere prin instabilitatea intenţiei şi un anume aspect disparat. În ea se învecinează, cu absolută nevinovăţie, sonate foarte abstracte şi lieduri sibilinice, peisagii *à la française*, robuste edificii instrumentale. Şi aceasta pentru că epoca sa văzuse succedîndu-se şi ciocnindu-se diferite doctrine contrarii şi puternice vîrtejuri care turburaseră atît domeniul tehnicii, cît şi pe acela al esteticii. Impresionism, politonalism, atonalism, motorism: Bartók a trăit cu pasiune toate revoluţiile şi a recreat întrucîtva, pentru uzul său, cu propriile şi bogatele-i mijloace, toate sistemele. Dar geniul său nu şi-a arătat adevăratul chip decît în clipa cînd compozitorul descoperă secretul înnoirii sale în elaborarea originală a substanţei melodice ţărăneşti » [38]. La Stravinski, pe care îl consideră urmaşul « celor cinci » pînă în momentul lui *Les noces* inclusiv [39], crede a găsi în aceeaşi lucrare aluzii la un ritm popular românesc, venit, desigur, pe calea ocolită ce pornea dintr-o sursă primitivă, comună tuturor muzicilor folclorice.

În rest, nici unul dintre compozitorii sau fenomenele perioadei contemporane nu par să-i reţină în mod deosebit atenţia. O nouă mărturie a lui Schaeffner [40] atestă, dimpotrivă, reacţiile sale pline de scepticism aplicate în bloc muzicii contemporane: « Brăiloiu atacă muzica nouă, nu vede în ea decît o mîzgăleală de copii pe lîngă extraordinara măiestrie a lui Debussy din perioada ultimă: « Să facă şi ei la fel ! ». Nu descoperise el doar, şi aceasta constituie concluzia neaşteptată a analizei sale asupra pentatonismelor la Debussy, că acesta, departe de a se închide într-un unic sistem de tonalitate, ştia să-şi asocieze mai multe în acelaşi timp şi crease astfel un limbaj « supratonal », tot atît de străin atonalităţii, cît şi politonalităţii, şi din care singură exploatarea diverselor posibilităţi ar fi fost de ajuns. Tot astfel el opune exemplul lui Debussy temerarilor care, incapabili de a discerne ceea ce provine realmente din exotic sau din popular, nu se feresc de a denunţa orice compoziţie suspectă de vreun împrumut folcloric ».

Tot ceea ce acumulase ca fapte şi idei cu privire la muzica contemporană era rodul investigaţiilor de tinereţe, opiniile sale apărînd în scrierile de maturitate cel mult şlefuite şi relativ adîncite. Pentru a fi înţeles istoria atît de contorsionată a muzicii în primele decenii ale secolului al XX-lea, cu mulţimea tendinţelor, cu diversificarea şi interferenţa liniilor evolutive, cu contradicţiile ei uneori inconciliabile, cu afirmarea şi prăbuşirea unor curente şi personalităţi, era necesar un interes deosebit de activ. Socotim, o dată cu Schaeffner [41], că munca migăloasă şi atît de adîncită a folcloristului elaborînd studiile sale de sinteză asupra muzicii populare nu i-a mai permis urmărirea îndeaproape a vieţii muzicale, a istoriei imediate. Nu avem vreo cunoştinţă ca scrierile sale să conţină măcar o menţiune cu privire la apariţia pe scenă a expresionismului, la naşterea dodecafoniei (pomenită, în treacăt, doar prin ceea ce era ea iniţial: atonalism), sau chiar privitoare la rolul lui Stravinski în faza maturităţii, unul dintre cei ce au răsturnat atîtea din principiile vechii muzici.

Brăiloiu rămîne credincios muzicii franceze din prima ei vîrstă de înflorire modernă, aceea a impresionismului, cînd singura imagine a lumii

[38] C. Brăiloiu, *Béla Bartók folkloriste*. Allocution à troisième session pleinière de la Commission internationale des Arts et Traditions Populaires, Paris, octobre 1947.

[39] Idem, *Les écoles nationales*, în *Histoire de la musique sous la direction de Roland-Manuel . . .*, p. 669.

[40] *Op. cit.*, p. 122.

[41] *Ibidem*, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

i se părea « senină », ferită de încercările prefacerii [42], « cînd peste arte domnea «l'extase langoureuse», epocă lirică, epocă de nemişcare. Odihnă pe o culme » [43].

*

Faţă de arta populară, Constantin Brăiloiu are o atitudine permanent pozitivă, izvorîtă nu numai din ceea ce numea « lărgire a sensibilităţii noastre muzicale în funcţie de culturile extraeuropene » sau determinată de cunoaşterea modernă tot mai amănunţită a aportului istoric al acestor culturi, ci şi din dragostea faţă de creaţia folclorică a propriului său popor. Este arta care a modelat şi a situat pe orbita valorilor universale opera unui Eminescu, Coşbuc, Luchian, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Brâncuşi, Ion Barbu. Or, Brăiloiu s-a integrat unei tradiţii, unei direcţii spirituale, sprijinind efortul ieşirii din anonimat al culturii din care făcea parte.

Spuneam de asemenea că relaţia cea mai directă, mai oportună între concepţia folcloristului şi aceea a istoricului se instaurează privitor la şcoala românească şi la şcolile naţionale în genere.

Mai întîi nu trebuie uitat că în timpul şederii sale în ţară Brăiloiu a fost un militant efectiv pentru ideea de şcoală naţională, că după înfiinţarea Societăţii compozitorilor români — al cărei fondator şi secretar general a fost, dăruind-o şi cu acea Arhivă de folclor — a devenit ideologul acestei prime înjghebări a creatorilor muzicali din ţara noastră. Nu încape îndoială că acel cunoscut manifest al societăţii, prin amploarea viziunii, prin stil şi prin pasiunea de care e străbătut, aparţine în întregime lui Constantin Brăiloiu. În plus, valoarea de document redînd — în liniile ei importante — o atitudine progresistă, se impune şi ne îndeamnă a nu trece cu vederea unele idei deosebit de elocvente: « Voinţa celor ce au condus-o a fost să nu rămînă asociaţia scriitorilor de note în teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obştesc. Am căutat, dimpotrivă, ca din legile şi din faptele ei să vorbească lămurit credinţa în putinţa de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei. De aceea statutul porunceşte ca lucrările «cu caracter românesc» să fie cele dintîi cîntate şi tipărite, de aceea au fost puse sub ochii creatorilor culegeri de cîntece populare » [44].

« Dar preceptul estetic nu ajunge, cum nu ajunge nici ajutorul material.

Înflorirea unei arte originale, crescută organic din viaţa sufletească a întregului social, presupune o climă morală. E nevoie de *solidaritate*: solidaritatea între toţi cei legaţi prin artă, între prezent şi trecut, între cele de sus şi cele de jos.

De aceea grija Societăţii compozitorilor de a strînge sub acelaşi acoperiş toate activităţile muzicale şi în jurul aceluiaşi gînd pe toţi slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulţi şi al acelora ce-l tălmăcesc prin arta lor » [45].

Nu încape îndoială că, alături de o dorită unitate dintre prezent şi tradiţiile istorice şi artistice, Brăiloiu credea să îndrepte iniţiativele Societăţii compozitorilor spre realizarea unui « întreg social », aşa cum îl preconiza doctrina sociologică a lui Dimitrie Gusti. « Solidaritatea » ca principiu moral

[42] *Patru muzicanţi francezi* (cap. « Ravel »), p. 33.
[43] *Ibidem* (cap. « Debussy »), p. 29.
[44] (C.B.), *Zece ani de muzică* (după «Gîndirea»), în *Societatea compozitorilor Români, 1920—1930*, p. 22.
[45] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

care ar sta la baza activităţii artistice este o punte întinsă « între cele de sus şi cele de jos », în fond între clase sociale, un mijloc utopic de nivelare a contradicţiilor. Vecinătatea ideologică nu va părea întîmplătoare dacă luăm în considerare faptul că întreaga activitate etnografică şi folclorică de la noi a fost circumscrisă la un moment dat de « metoda monografică » a lui D. Gusti. Cunoaşterea multilaterală a realităţii statului burghez şi mai ales a realităţii rurale, s-a sprijinit şi pe investigaţiile folcloriştilor (G. Breazul, S. Drăgoi, N. Ursu etc.). « Monografismul » primei perioade de cercetare folclorică a lui Brăiloiu, fără a mai vorbi de colaborarea directă cu « Arhiva pentru ştiinţă şi reformă socială » a lui Gusti, îl apropie de doctrina amintită [46].

Baza activităţii de creaţie a compozitorilor o constituie orientarea spre « melodia patriei », în care se întrezăreşte « putinţa de înnoire a muzicii noastre ». Este firesc, aşadar, ca punctul de vedere estetic privitor la folclor şi la o creaţie de orientare folclorică să aibă trăsături comune şi aceeaşi modalitate de apreciere valorică; începînd cu imboldurile cercetării folclorului, cu acea studiere monografică a anumitor genuri de care vorbeam şi terminînd cu viziunea asupra rostului folclorului în viaţa socială şi în arta mare, profesionistă, totul se înscrie într-o concepţie unitară, chemată să dea profil şi personalitate culturii muzicale româneşti.

Poziţia sa rezervată faţă de diferitele teorii care circulau sau se născuseră la noi în legătură cu fenomenul artei populare, se datoreşte muncii sale de savant, făcută întotdeauna la obiect. Astfel, semănătorismul şi poporanismul, anterioare întrucîtva epocii în care activează Brăiloiu, nu-şi lasă o vizibilă amprentă asupra gîndirii sale. Idilismul de care au fost impregnate aceste curente (mai ales semănătorismul) îi este cu totul străin. Poate că, sub imboldul poporanismului, muzicologul a văzut şi el în ţărănime singura forţă capabilă să regenereze societatea românească. Fapt sigur este că pe plan artistic ţărănimea creează şi deţine cele mai autentice producţii; or, ocrotirea, culegerea şi cercetarea acestora devin crez şi metodă pentru folclorist. De aici, ştiuta comunitate de vederi cu Bela Bartók.

Această artă populară, produs al ţărănimii, reprezenta un fond arhaic făuritor de noi valenţe în arta cultă. Fără posibilitatea dovedirii unei eventuale înrîuriri a punctului de vedere estetic al lui Lucian Blaga privitor la « ancestralul » unor valori ce determină « matricea stilistică » [47] a culturii, credem a vedea în orientarea lui Brăiloiu raţiuni de ordin strict muzical. Este în aceasta ecoul năzuinţei compozitorilor români dintre cele două războaie mondiale de a-şi preciza în artă « fiinţa naţională », scrutînd genurile cele mai vechi, dar totodată mai bogate în latenţe capabile a fi dezvoltate într-un nou vocabular. Potrivit viziunii lor personale, cît şi unor moduri concrete de abordare a problemei, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Filip Lazăr, Marţian Negrea, Mihail Andricu, Zeno Vancea au conturat un « stil » ale cărui trăsături se precizau la contactul cu ceea ce însuşi Brăiloiu avea să definească mai tîrziu în mod vizionar drept sistem şi spirit « giusto » al muzicii noastre populare. În această privinţă, grupul compozitorilor amin-

[46] Vezi în acest sens: GÁLL ERNÖ, *Sociologia burgheză din România*, ed. a 2-a, Bucureşti, Edit. Politică, 1963; PAVEL APOSTOL, *Motivul mioritic în cultura românească. Studiu introductiv la Adrian Fochi, Miorița*, Bucureşti, Edit. Acad. Republicii Populare Române 1964, p. 7—120; OVIDIU BĂDINA, *Dimitrie Gusti*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1965.

[47] LUCIAN BLAGA, *Trilogia culturii* (mai ales în *Orizont şi stil* şi *Spaţiul mioritic*), Bucureşti, Edit. Fundaţiilor pentru literatură şi artă, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tiţi a avut, artisticeşte vorbind, o evoluţie paralelă cu creaţia enesciană, care, cel puţin într-o primă fază (nu acelaşi lucru fiind integral valabil pentru faza ultimă a operei sale [48]), dezvolta alte resurse, evident mai greu abordabile şi maleabile, cum sînt acelea ale sistemului « rubato ». Îi unea însă o identitate de ideal, admiraţie neţărmurită de o parte, înaltă etică şi sprijin colegial din partea marelui muzician.

Primitivismul şi ancestralul artei populare (care, repetăm, îi convenea atît de mult lui Stravinski) au fost considerate aproape unanim la noi ca daruri de nepreţuit. Despre *Miorița*, Ovid Densusianu spunea: « Totul e păgîn, totul e desprins dintr-o concepţie cu îndepărtate moşteniri » [49], subliniind caracterul materialist al reflectării vieţii în producţiunile populare. Prin munca sa pozitivă, ştiinţifică, Brăiloiu nu a dezminţit, aşa cum arată şi Pavel Apostol [50], posibilitatea artei populare de a reflecta adevărul vieţii, de a ţine pasul cu ea. În aceasta constă, poate, motivul pentru care Brăiloiu nu va manifesta teama unora dintre folclorişti cu privire la procesul inevitabil al destrămării valorilor folclorice ajunse în contact cu civilizaţia. Cunoscuta exclamaţie a lui Sabin Drăgoi — « Să grăbim că bate ora 12 ! Ne civilizăm ! Ajutor ! » [51] — apare, neîndoielnic, ca reflex al unei mentalităţi îndeajuns de răspîndite.

Identificarea creaţiei naţionale cu folclorul nu era totuşi suficientă pentru statornicirea unei şcoli româneşti. Trebuiau căutate şi puse în adevărată lumină tradiţiile sale: mai mari sau mai mici, modeste sau prestigioase. În sînul scurtei evoluţii pe care o desluşeşte în muzica românească, apar cîteva puncte de sprijin, adevărate întrupări ale tradiţiilor unor perioade, opere şi personalităţi. Naşterea muzicii româneşti profesionale are loc pe trei planuri. « O vedem — spune Brăiloiu — înălţîndu-se în trei salturi: rînd pe rînd teatrală, corală, instrumentală » [52].

Începuturile muzicii culte le-au constituit muzica bisericească: « Pînă dincoace de pragul veacului trecut, românii n-au ştiut altă cîntare cărturărească decît străvechea melodie a bisericii răsăritene. Şi cum mai vieţuiesc urme de artă bizantină în meşteşugul zugravilor şi iconarilor de aci, tot astfel, într-un tîrziu, muzica stranei a înflorit încă o dată în ţările româneşti » [53]. Încă mai subliniată, ideea originalităţii psalticii autohtone apare în prezentarea făcută muzicii româneşti în Zenei Lexicon: « Pe tărîmul muzicii bisericeşti, originalitatea românească şi-a aflat expresia mult mai curînd: putem

[48] Opoziţia rigidă stabilită între concepţia ştiinţifică a lui Bartók ce urmărea valorificarea în propria creaţie a folclorului ţărănesc « autentic » şi empirismul poziţiei lui Enescu, care ar fi lăsat să pătrundă la întîmplare în opera sa producţiuni populare dubioase, venite mai ales pe calea practicii lăutăreşti, a fost considerată pînă nu de mult un adevăr indiscutabil. Studii ulterioare aprofundate au descoperit adeziunea stilului ultimei perioade enesciene la folclorul autentic. Credem că următorul citat dintr-un interviu al lui Enescu aduce noi elemente în această problemă: « . . . Un filon minunat îl oferă muzica populară. În acest domeniu, truda lui Brăiloiu este fecundă. Brăiloiu a salvat muzica populară, scoţîndu-i frumuseţea şi originalitatea din zăcăminte ce s-ar fi prăpădit, ignorate. Încă o dată cred cu toată puterea în viitorul muzicii româneşti » (« Lupta », 1936; cf. F. Foni, N. Missir, M. Voicana şi E. Zottoviceanu, *George Enescu*, Acad. Republicii Populare Române Institutul de istoria artei, Bucureşti, Edit. muzicală, 1964, p. 40). Este nu numai o apreciere la adresa activităţii lui Brăiloiu, dar şi o confirmare a faptului de mai sus, cum că Enescu ar fi cunoscut în perioada de maturitate valoarea folclorului ţărănesc, venind totodată în contact cu opiniile unor folclorişti interesaţi în cel mai înalt grad de exploatarea intensivă a acestuia.

[49] O. Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, vol. I—II, Bucureşti, 1922—1923, p. 100.

[50] Pavel Apostol, *op. cit.*, p. 59—62.

[51] Sabin Drăgoi, *303 colinde*, « În loc de prefaţă », Craiova, Edit. « Scrisul românesc », 1925, p. IX.

[52] Const. Brăiloiu, *Program de sală la Festivalul George Enescu cu prilejul împlinirii a 60 de ani, dat sub auspiciile Societăţii compozitorilor români la 17 octombrie 1941.*

[53] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

crede că străvechiul repertor al cîntărilor bizantine a suferit cu vremea în ţările româneşti prefaceri voite de firea deosebită a celor de aci. Iar o dată cu renaşterea naţională de acum 100 de ani şi mai bine, se ivesc doi dintre cei mai însemnaţi compozitori ai bisericii răsăritene: ieromonahul Macarie şi genialul Anton Pann. Cu aceştia muzica românească suie o culme ce-i va rămîne apoi multă vreme oprită »[54]. Momentul de răscruce, hotărîtor pentru acea specifică dezvoltare la noi a muzicii corale: O dată cu intrarea în biserică a cîntării polifone, porneşte, în toate ţinuturile româneşti, înflorirea compoziţiei corale, mai adînc legate de fiinţa noastră, chemată să unească sufletele peste munţi şi hotare. Musicescu ducînd peste hotare cuvîntul frăţesc, Dima păzind focul amintirii, Porumbescu înflăcărînd tineretul academic la Viena, Vidu îndreptînd privirile celor mai îndepărtaţi spre simbolica *Nana-n vale*: cu toţii vestesc împlinirea proorocirilor. Îndemînarea a crescut într-una, judecata s-a ascuţit. Cu *Liturghia psaltică* a lui Kiriac, unele coruri liturgice ale lui Cucu, muzica noastră depăşeşte însemnătatea faptului mărginit de graniţe[55].

Celelalte două « salturi » se înfăptuiesc între două determinante obligatorii ale epocii, opera şi simfonia: « De la *Baba Hîrca* la *Oedip* se plămădeşte fiinţa muzicii româneşti »[56], credinţa în imperativul istoric al fundării culturii muzicale pe operă, izvorîtă, fortuit pe atunci, din pilda şcolilor naţionale (Glinka, Erkel, Moniuszko, Smetana). « În sfîrşit, simfonia, atotbiruitoare în Apus, a chemat la viaţă o muzică instrumentală românească »[57].

Concisă, evitînd epicul sau proza diluată, această panoramă a trecutului muzical se încheagă numai în idei pline de semnificaţii, marcînd întotdeauna căi precise de evoluţie. Ceea ce pare să le domine este setea de universal, dar ea se îmbină organic cu necesitatea investigării şi cîntăririi exacte a valorilor naţionale, căci universalul devine corolarul şi, în ultimă instanţă, condiţia naţionalului. Pentru acela care ţintea spre integrarea culturii româneşti în marele concert european, şi încă acela modern, contribuţia aparent modestă a unor antecesori ar fi putut să-şi piardă din interes. Dimpotrivă, preţuirea, sprijinită pe o concepţie solidă, a locului ocupat de fiecare creator şi a aportului acestor creatori, care « depăşeşte însemnătatea faptului mărginit de graniţe », îi aşază la loc de frunte pe un Macarie, Anton Pann şi mai ales pe D. G. Kiriac[58].

Prin această latură a gîndirii sale, Brăiloiu se alătură de asemenea culturii româneşti a vremii. Perioada dintre cele două războaie mondiale în mişcarea filozofică-estetică şi literar-artistică poartă puternic pecetea tendinţei de emancipare a culturii româneşti. Este o epocă a bilanţului realizărilor de pînă aici, de selectare a surselor şi valorilor, o încercare de a crea imaginea perioadelor parcurse în timp, ca şi aceea a poziţiei geografice, între apus şi răsărit, a acestei culturi. În funcţie de aceşti factori, înnoirea, modernizarea şi ridicarea la universalitate a culturii româneşti era căutată cînd în sfera celor mai arhaice elemente ale folclorului (socotite fie ca moşteniri ale unui

[54] (C.B.), *Muzica românească* (după Zenei Lexikon), în *Societatea compozitorilor români*, 1920—1930, p. 83.

[55] Const. Brăiloiu, *Program de sală* . . .

[56] Idem (rubrica « Jubileul maestrului George Enescu »), în « Adevărul literar şi artistic », X, (1931) seria a II-a, nr. 569, 1 noiembrie.

[57] Idem, *Program de sală* . . .

[58] Preţuirea faţă de acest admirabil creator, Brăiloiu şi-o va arăta, cum se va fi văzut, nu numai din cuvintele calde ce i le dedică, ci şi din editarea plină de grijă a scrisorilor către Vlahuţă (« Arhiva de folclor », VI, Bucureşti, 1935), ca şi a lucrărilor sale, printre care mult apreciata *Liturghie psaltică* (Edit. Societăţii compozitorilor români).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trecut imemorial, fie ca învecinări cu echilibrata lume traco-elenă), cînd în tradiţiile ortodox-bizantine, cînd în spiritul oriental (de esenţă mai curînd balcanică) sau, dimpotrivă, în fructuoasele şi de mult asimilatele împrumuturi din Apus (stilurile lui Ştefan cel Mare şi Brîncoveanu), cînd — ca formulă de o extremă temeritate şi negativism — în ruptura cu tradiţia, socotită balast fatal al oricărei culturi mici şi aderarea la mişcarea artistică şi de idei a lumii contemporane.

Mănunchi de contradicţii tipice pentru perioada respectivă, aceste concepţii, aparent disparate, dar unite printr-un scop final — « cultură românească » —, sînt totodată creaţii ale unei intelectualităţi şi mici burghezii cu trăsături naţionale specifice [59], ca şi fructul maturizării, culturii noastre în acel moment [60]. Pătrunderea pe de altă parte, a gîndirii româneşti în zona de influenţă a filozofiei europene purtînd această amprentă, şi în special a celei germane, este atestată de mărturiile de atunci: « Lui Leo Frobenius, etnologul, gînditorul, exploratorul, îi revine prioritatea, întrucît, încă din 1895 el a emis teoria după care cultura ar fi un « organism » în cel mai deplin înţeles al acestui cuvînt. Rostul principal al cercetătorilor etnologice ar fi găsirea sufletului unei culturi care se manifestă simbolic în produsele materiale şi spirituale ale omului. Cultura ar fi, aşadar, o existenţă plastică, ce-şi are viaţa şi morfologia sa » [61].

Ideii celei mai persistente în cadrul acestei discuţii, conturarea unui specific naţional, Constantin Brăiloiu avea să-i dea obolul: « Fiinţa noastră morală şi spirituală se plămădeşte încet. Anevoie se desluşesc rostul şi orînduirea muncii de orice fel, anevoie ţelurile spre care se îndreaptă fapta şi cugetarea. Totuşi, pe zi ce trece precumpăneşte un dor de întoarnare spre noi înşine, teama de a rupe cele din urmă legături cu trecutul. Între străvechile amintiri pămîntene şi darurile străinătăţii moderne parcă zărim, în sfîrşit, o putinţă de împăcare. Trăim — o epocă de căutare a căilor proprii, a *stilului românesc* » [62].

De asemenea, în acord cu tendinţa opoziţionistă şi oarecum izolaţionistă a unor reprezentanţi ai culturii româneşti, avea să spună: « Închinarea smerită în faţa Apusului însoţită de dispreţul pentru cele pămîntene încetează de tot după război. Azi cei mai mulţi dintre compozitorii noştri rîvnesc vădit spre făurirea unui grai muzical al nostru . . . » [63].

Idealului « emancipării » noastre avea să-i dea glas însă, la dimensiunile geniului, George Enescu: « Odinioară «Evropa» începea la Carpaţi. Ne-am silit, timp de un veac, să-i trecem, zi de zi înălţîndu-ne spre soarele Apusului. Iar înălţarea noastră a desăvîrşit-o Enescu. El ne-a dăruit Europei. Pe drumurile lui ne călătoreşte faima.

[59] Vezi D. Micu, *Recenzie* la Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, în « Contemporanul ».

[60] Dintre teoriile privind sensul culturii româneşti, aceea a lui Lucian Blaga este fără îndoială cea mai însemnată, relevînd laturi pozitive sau, cum spune D. Micu « Observaţii judicioase, intuiţii profunde privind mai ales caracterele stilistice particulare ale artei populare româneşti, specificul nostru naţional în general » (*op. cit*): Aportul estetic a lui L. Blaga este de asemenea sintetizat de către Pavel Apostol « Critica acestor teze greşite nu înseamnă şi negarea a ceea ce este şi rămîne valabil în *spaţiul mioritic*: pasiunea pentru relevarea originalităţii creatoare a poporului român (trimitere în orig. la prefaţa lui G. Ivaşcu la L. Blaga, *Poezii*, Bucureşti, ESPLA, 1962), sublinierea importanţei generale culturale a motivului mioritic şi frumuseţea unor analize consacrate creaţiei folclorice (gustul pentru pitoresc, simţul echilibrului etc.)" (*op. cit.* p. 47).

[61] Lucian Blaga, *Despre gîndirea magică*, Bucureşti, Edit. Fundaţia pentru literatură şi artă, 1941, p. 60—62.

[62] (C.B.), *Zece ani de muzică* (după « Gîndirea »), în *Societatea compozitorilor români*, 1920—1930, p. 22.

[63] (C.B.), *Muzica românească* (după *Zenei Lexikon*), în *Societatea compozitorilor români*, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În ceasul înalt al împlinirei, profetul-în-ţara-sa poate privi cu linişte şi cu mîndrie calea biruită: prin el, arta unui popor mai ieri exotic priveşte în faţă arta străvechii lumi apusene. Prin fapta lui, Prinţipatele Dunărene au ajuns trup din trupul lumii moderne »[64].

Determinarea « condiţiilor » în care se iveşte genialul muzician pare să nu ţină seama de antecedente: « De data aceasta, natura face un salt: peste timpurile cele mai noi ale istoriei noastre muzicale se întinde, covîrşitoare, umbra lui Enescu. Trecutul nu l-a pregătit: daruri fără pereche, o ursită fără asemănare l-au aşezat, de azi pe mîine, în fruntea artei timpului său »[65].

Cu un entuziasm deosebit, Brăiloiu vede în Enescu, încă din 1914, simbolul năzuinţelor, al devenirilor noastre: « Singur el (Enescu. — *Gh.F.*) suplineşte astăzi pe toţi acei ce ne lipsesc. Dar nu tot el este cel care ieri ne dădea încredere? Nu ni i-a arătat el oare, cu un gest care abătea privirile de la el, pe ceilalţi, pe toţi acei ce urmau să realizeze idealul spre care el le orientase eforturile incoerente?

Ne simţim mîndri, fiindcă nu e cu putinţă a-l fi produs pe Enescu şi a ne opri aici şi fiindcă el însuşi ne spune că aceasta nu e cu putinţă. Şi această certitudine ne face mîndri, încrezători, puternici, nemaipomenit de tineri »[66].

Convingerea care, stăpînind timp de decenii pe creatorii noştri, situa *Sonata « în caracter popular românesc »* la înălţimea unei opere deschizătoare de drumuri apare clar la Brăiloiu. Ne întrebăm, chiar, dacă paternitatea nu i-ar putea fi atribuită: « . . . Statornicirea năzuinţei către o estetică „naţională" — în înţelesul cel mai cuprinzător al cuvîntului — printre mai toţi compozitorii de la noi o dovedeşte acea a treia sonată pentru vioară şi pian, care l-a aşezat pe Enescu însuşi în fruntea unei şcoli cu adevărat româneşti »[67].

După ce a militat efectiv pentru înfiriparea şcolii naţionale, a înfiinţat, alături de şefii de generaţie, Societatea compozitorilor români, a nădăjduit în ridicarea, prin Enescu, a muzicii româneşti la universalitate, a relevat meritele unice în lumea Răsăritului în tratarea originală a melosului psaltic modal de către Kiriac[68], odată ajuns în direct contact cu impresionanta cultură a Occidentului, optica sa asupra şcolilor naţionale se modifică sensibil. Nimic din identificarea de mai înainte a drumului propriu cu destinul şcolii naţionale, nimic din enunţarea profetică a viitorului culturilor din afara zonei apusene. Pare să scuze acum provincialismul şcolilor naţionale de pe poziţia fostului reprezentant al unei mici culturi. Adoptă, aşadar, un anumit aristocratism, caracteristic occidentalului, o voită distanţare faţă de fenomen[69].

Studiul său *Les écoles nationales*, apărut postum, conţine punctele principale ale concepţiei sale în această direcţie, concepţie ce s-a plămădit treptat de-a lungul unor scrieri mai mult sau mai puţin tangente cu tema respectivă (studiile referitoare la muzica franceză, primul studiu despre

[64] Const. Brăiloiu, *Program de sală . . .*, p. 7.
[65] Ibidem.
[66] Idem, *Notes sur Georges Enescu*, în « La Politique », Bucureşti, IV (1914), nr. 894, din 16/19 decembrie (« Chronique musicale »).
[67] (C.B.) „Zece ani de muzică" (după „Gîndirea") în „Societatea compozitorilor români.", 1920 — 1930, p. 22
[68] Vezi prefaţa la *Liturghia psaltică*, Edit. Societatea compozitorilor români.
[69] O analiză a activităţii muzicologului din ultima parte a vieţii va releva, alături de studii, o seamă de conferinţe al căror obiect îl constituie mai ales arta populară românească. Nimic nu dezminte, aşadar, ataşamentul său dintotdeauna faţă de cintecul acesta popular. El devine, fără îndoială, pentru Brăiloiu o valoare în sine, care merită să solicite efortul ştiinţific, dar incapabilă de a mai fecunda o creaţie majoră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şcolile naţionale, *Lărgirea sensibilităţii muzicale în raport cu muzicile folclorice şi extraoccidentale*, studiul *Le Folklore musical*, Zürich, 1949, menţionat de autor în bibliografia aceluia de care ne ocupăm).

În această privinţă, *Les écoles nationales* se integrează întru totul în faza ultimă a activităţii muzicologice a lui Constantin Brăiloiu, conturînd concepţia sa istorică lărgită.

Studiul debutează prin a constata că afirmarea « doctrinară » a şcolilor naţionale nu are la bază cine ştie ce considerente profunde: « Ne-am putea lega de asemenea şi de noţiunea de «doctrină», judecînd-o excesivă, aşa cum este desigur. Despre această doctrină un rus ne-a spus totul sau aproape totul, exclamînd: « De ce am merge întotdeauna agăţaţi de fustele doicilor noastre italience? » E vorba de a înlocui aceste străine cu o niania asemănătoare aceleia care l-a fermecat pe Mussorgski copil . . . »[70].

Totodată, dorinţa de « inovaţie » a compozitorilor naţionali nu ar atinge sensul propriu al termenului, care, aplicat acestui fenomen, ar apărea, poate, ca o răsfrîngere a mentalităţii noastre, a secolului al XX-lea: « Speranţa nesăbuită că această muzică se va naşte dintr-o zi într-alta în afară de orice influenţă străină, că ea se va servi de o tonalitate încă neauzită, că va practica o polifonie întru nimic asemănătoare alteia (pe care ruşii, de exemplu, au putut să o preia din cîntecul lor popular, polifonic), se va servi de o instrumentaţie, dacă nu chiar de o scriitură, cu totul nouă, într-un cuvînt că ea se va deosebi de aceea pe care de-a lungul a multe secole a elaborat-o Occidentul european, ca şi chinezii şi arabii, — o asemenea speranţă nu a animat niciodată, manifest, spiritul novatorilor »[71].

Raportul dintre naţional şi « universalista » cultură apuseană se pune aici cu destulă justeţe: « Pornind de la o imemorială tradiţie orală, popoarele occidentale au ridicat încet, la nivelul claselor lor cultivate, o artă cu adevărat paneuropeană, unde, într-un perimetru spiritual şi teritorial determinat, fiecare s-a recunoscut cu uşurinţă »[72]. « O astfel de stare de spirit denotă punctul de maturitate al muzicii occidentale şi se vede că se încheie astfel unul dintre acele cicluri care conduc, în toate locurile şi în toate timpurile, de la o artă spontană şi iraţională, zisă populară, la o artă deliberată, zisă savantă, dotată cu multe legi, profesiuni de credinţă şi tradiţii. Aceste cicluri — s-o spunem neîntîrziat — sînt pentru totdeauna ireversibile . . . De la sine înţeles că în acest moment istoric « ridicolele diferenţe » nu mai pot să se manifeste în materia însăşi a muzicii occidentale; ele nu mai constau în concret, cum s-ar spune în literă, cît mai ales în abstract, cum s-ar spune în spirit; ele persistă, determinînd caracterul inspiraţiei, coloritul sentimental, mişcarea gîndirii »[73].

Acceptarea unor « sugestii sonore » din afară se datorează altor cauze[74] « Căci dacă, pe de o parte, ţările occidentale acumulaseră pînă la urmă, printr-un curent continuu de schimbări şi împrumuturi, un fond considerabil de convenţii şi locuri comune propriu-zis vest-europene; dacă, în sînul unei înalte, cu alte cuvinte unanime civilizaţii, aceste ţări ajunseseră de tim-

[70] *Les écoles nationales*, în *Histoire de la musique sous la direction de Roland-Manuel*, vol. II, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1963, p. 661.
[71] *Ibidem*, p. 662.
[72] *Ibidem*.
[73] *Ibidem*, p. 663.

[74] Contribuţia lumilor muzicale necunoscute în a face acceptate de către europeni unele moduri deosebite de simţire şi gîndire este pe larg dezbătută în *Elargisement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

puriu la un acord general în gusturi, pe de altă parte forţele de coeziune slăbiseră totuşi încetul cu încetul. Pe măsură ce se desemnau, una după alta, marile drumuri ale oceanului, pe măsură ce cuceritorii atingeau noi ţărmuri, iar lumea creştea vertiginos, se năştea un prim germene de corupţie care avea să se întărească neîncetat: curiozitatea întorcea pe nesimţite privirile de la orizonturile familiare către larg, de la obişnuit spre insolit, de la acceptat la original »[75].

Vechea teză a lui Brăiloiu cu privire la declinul muzicii occidentale, declanşat de însăşi decadenţa genului celui mai important, simfonia, este aici reluată. Ea devine un nou argument pentru pătrunderea în muzica europeană a unor « corpi străini », căci de aici înainte « naţionalul se impune în bună înţelegere cu exoticul » [76].

Ediţia « romantică » a primelor şcoli naţionale nu mai poate să-şi păstreze, la o atare confruntare istorică, nimbul nemuririi. Limitarea lor valorică este evidentă. Dar trebuie să constatăm din nou: ceea ce a urmat acestei prime etape — şcolile naţionale în faza lor modernă — nu constituie pentru Brăiloiu prilejul scrutării în adîncime a procesului. Astfel, Debussy mai mult impulsionează decît a fost impulsionat (de « naţionali »); Bartók depăşeşte faza naţionalului în favoarea pannaţionalului, ignorîndu-se faptul că prima ipostază nu o exclude pe cealaltă; în ciuda pretenţiei de înţelegere modernă a fenomenului naţionalului, o optică destul de « la obiect » stabileşte raporturi bizare între diferiţi reprezentanţi ai mişcării: Kodály întruneşte toate sufragiile unui compozitor naţional, în timp ce Enescu nici nu figurează printre aceştia . . . O studiere mai adîncită a efectelor tîrzii ale şcolilor naţionale, cu tendinţa lor de ridicare a potenţialului folcloric la o nouă actualitate, calitativ diferită de cea a predecesoarelor din secolul trecut, l-ar fi situat pe Enescu — alături de Bartók şi de Stravinski — la înălţimea unei apariţii legice, explicabilă şi necesară tocmai prin fructificarea uneia din resursele inedite ale folclorului (sistemele ritmice parlando rubato), pe care însuşi a descoperit-o.

Impusă de dezvoltarea muzicii contemporane în ultimele decenii, concluzia lărgirii conceptului de şcoală naţională credem a o datora, aşadar, nu istoricului, ci folcloristului: « Nu se poate nega că reuşitele însăşi ale şcolilor naţionale (bazate pe scrutarea ancestralului, a elementelor primare. *Gh. F.*) restrîng raza lor de acţiune în măsura în care se apropie de scopul lor » [77].

★

Toate cele de pînă aici credem a fi reuşit să contureze o imagine cît de sumară a muzicologului preocupat de fenomenul specific istoric, precum şi aceea a muzicianului ce şi-a spus cuvîntul în cîteva din cele mai stringente probleme ale vremii sale.

Ceea ce se desprinde înaintea oricărei concluzii este caracterul creator al gîndirii sale istorice, ca de altfel a întregii sale gîndiri ştiinţifice. El încearcă în faţa fenomenelor culturii o vibraţie atît intelectuală, cît şi estetică. Căci Brăiloiu nu a dovedit niciodată că face parte dintre acei oameni de cultură enciclopedică care, deşi inteligenţi şi capabili de fină observaţie intelectuală,

[75] *Les écoles nationales . . .*, p. 664.
[76] *Ibidem*, p. 665.
[77] *Les écoles . . .*, p. 672.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

discută totuşi problemele, fie ele şi de acută actualitate într-un chip inpersonal, fără eficienţă, fără consecinţe. El a fost omul ideilor în plină efervescenţă, omul formulărilor pe cît de nuanţate, pe atît de precise şi pline de semnificaţie. Abstracţia şi esenţa ajung cu prisosinţă în orbita gîndirii sale, datorită, pe de o parte, erudiţiei, iar pe de alta minţii sale însetate să cunoască tainele încă nepătrunse ale universului muzicii. Spiritul său, disciplinat în încordare analitică şi sintetică, păstrează însă acea calitate a artistului de a « recrea » fiecare din valorile şi fenomenele discutate. Niciodată aceste elemente nu devin abstracţii în sine, simple verigi ale argumentării, simboluri străine de trăirea autentică, necesare doar să umple golurile unui lanţ evolutiv imaginar. Preaplinul inimii şi cel al minţii duc, uneori, e adevărat, la o anumită notă de scepticism, născută din conştiinţa faustiană a aceluia care vede deschizîndu-i-se înainte orizontul parcă tot mai îndepărtat al adevărului. Eleganţa formei în care gîndul acesta se toarnă este una din explicaţiile frumuseţii, de altfel unanime, a scrisului său.

Un simţ al valorilor mereu activ îl determină să stabilească raporturi permanent înnoite pentru un anume fenomen, dar să şi păstreze raporturile valorice, indiferent de unghiul din care e privit fenomenul, indiferent de tipul de analiză sau de faptul că o altă treaptă de gîndire a fost cucerită între timp.

De cele mai multe ori reuşeşte să facă distincţie între valoarea estetică şi cea istorică, între ceea ce este « important », justificat istoriceşte, şi ceea ce reprezintă realizare perenă, dovedind astfel că a păşit destul de adînc în domeniul delicat al axiologiei contemporane.

Unele idei revin « ciclic » în gîndirea sa. Ele beneficiază astfel de condiţia unei siguranţe sporite, a unei precizii de cristal, a unei forme de exprimare tot mai perfecte ; dar, ca orice producţie spirituală ajunsă la expresia sa ultimă, se iveşte uneori riscul ca această producţie să rămînă închisă faţă de orice înnoire, puţin receptivă la ceea ce realitatea oferă nou în evoluţia ei (vezi ideile sale privitoare la şcolile naţionale).

Ciclul acesta al ideilor, cu cizelarea sa continuă, ne duce cu gîndul la modelul pe care Brăiloiu l-a avut permanent în conştiinţă: arta populară (artişti de seamă, ca Brâncuşi, au învăţat marele secret al cizelării pornind de la aceeaşi lume, cu legile şi adevărurile ei de frumuseţe îndelung verificate). Brăiloiu uzează de vasta sa cultură întocmai ca artistul popular de tradiţie, modelînd-o în şi prin elementele ei interioare (de aceea nu apelează, citînd, decît extrem de rar la ideile altora, care sînt « subînţelese », cuprinse în propria sferă a cunoştinţelor). Dar circuitul închis al ideilor, vehiculate de la o scriere la alta, nu procură întotdeauna satisfacţia plinătăţii, fiind — cum spuneam — lipsite uneori de contactul cu realitatea ultimă. În astfel de cazuri ai impresia că asişti la un fel de folclor « pe suprafaţă » şi nu « în adîncimea » infinit variată a genurilor şi speciilor, aşa cum au putut, minunîndu-se, s-o constate în producţia artistică a satelor româneşti Bartók şi Brăiloiu însuşi . . .

În modul de concepere a cauzelor şi etapelor evoluţiei, Brăiloiu a fost un gînditor modern şi a conturat în general imagini clare ale fenomenelor muzicale pe care le-a studiat. Dar viziunea sa nu a putut să rămînă străină, într-un oarecare grad, de acele interpretări date sensului evoluţiei, devenită în concepţia unui Spengler involuţie, întoarcere de la ţelul calităţii superioare viitoare, la un trecut ce presupunea o « vîrstă de aur » a omenirii

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(la noi, discuţiile de această nuanţă, particularizate la soarta culturii europene, la « decadenţa » ei modernă, cuceriseră multe spirite şi, întocmai ca în problema specificului naţional, Brăiloiu a aderat la aceste idei — desigur într-o infinit mai mică măsură — în studiile *Elargissement* . . . şi *La vie antérieure)*.

Prin integrarea în tradiţiile culturii româneşti în ceea ce au ele mai reprezentativ la acea epocă, Constantin Brăiloiu contribuie într-o importantă măsură la fundamentarea teoretică a şcolii naţionale de compoziţie, fiind totodată unul dintre primii istorici moderni la noi în ale cărui preocupări fenomenele muzicii universale beneficiază de o interpretare personală şi deci specific românească.

Expresie a contactului cu arta europeană, moştenirea ştiinţifică şi gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu au urmat un destin care poate fi asemuit pînă la un punct cu acela al creaţiei lui George Enescu: acelaşi izvor din darurile pămîntului natal, aceeaşi ridicare la cerinţele universalităţii, aceeaşi întoarcere, cînd şi cînd, la binefăcătoarele valori ale punctului de plecare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CVINTETUL PENTRU DOUĂ VIORI, VIOLĂ, VIOLONCEL ŞI PIAN ÎN LA MINOR OP. 29 DE GEORGE ENESCU

EXPRESIE A CRISTALIZĂRII STILULUI DE MATURITATE AL COMPOZITORULUI

de GHEORGHE COSTINESCU

Înainte de a aborda subiectul propriu-zis al studiului nostru, vom începe prin a specifica, în linii mari, ce înţelegem prin « stilul de maturitate » cînd vorbim despre creaţia enesciană şi cum se poate el integra în contextul artei muzicale a secolului al XX-lea.

Este azi un lucru bine cunoscut că, văzută în ansamblul ei, activitatea componistică a lui G. Enescu apare în paralel cu prodigioasa sa activitate de interpret, ca una din cele mai consecvent susţinute, marcînd o continuă şi organică evoluţie pe drumul desăvîrşirii artistice.

Fără a insista asupra diferitelor etape ce se pot distinge pe parcursul acestui drum creator, ne vom opri asupra faptului că cele mai reprezentative lucrări ale compozitorului dobîndesc, pe măsură ce apar, tot mai mult din ceea ce numim « stilul autentic personal » al unui artist. Într-adevăr, aceste lucrări degajează un ansamblu de însuşiri stilistice cu totul aparte, profilînd pe G. Enescu ca pe una din cele mai originale şi mai luminoase figuri pe care cultura modernă le-a dat pe tărîmul muzicii.

Trăsăturile specifice ale stilului său componistic au fost de altfel amplu discutate şi chiar teoretizate în diferite studii şi analize muzicale. Pentru a-l defini în mod rezumativ vom sublinia continua dezvoltare melodică, aproape neîntrerupta fluctuaţie a componentelor sonore, inclusiv a funcţiilor armonice (de unde şi caracterul aparent improvizatoric), precum şi sfera anumitor celule melodico-ritmice generatoare care brăzdează aproape întreaga operă enesciană [1], ele izvorînd dintr-o concepţie modală de obîrşie folclorică.

Remarcabilă ni se pare în această problemă contribuţia lui St. Niculescu în analiza făcută la *Simfonia de cameră op. 33* (lucrare fundamentală în cercetarea limbajului enescian), analiză din care este de ajuns să amintim, printre altele, formulările în legătură cu repercusiunile influenţei modalismului şi debitului de parlando rubato sau giusto din muzica populară, precum şi aceea privind extinderea principiului ciclic, ajuns la Enescu într-un stadiu preserial.

[1] Idee care apare şi în studiile lui Wilhelm Berger.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În această parte introductivă a studiului vom pune însă accentul pe o altă trăsătură de stil, de care s-a mai vorbit, trăsătură care, deşi ţine aparent mai mult de domeniul « scriiturii », nu este mai puţin esenţială.

Este vorba de « eterofonia enesciană », luată ca un caz particular al formei de organizare a elementelor sonore, care reprezintă un stadiu intermediar între scriitura vertical-armonică şi cea orizontal-contrapunctică.

Prin eterofonie înţelegem astăzi suprapunerea unui anumit material ritmic-melodic-armonic peste acelaşi material sub o formă variată [2]; în cuvinte mai simple, varierea sau diversificarea simultană a unei aceleiaşi idei muzicale.

Putem presupune că G. Enescu a ajuns la cristalizarea « stilului său eterofonic » prin două căi mari:

1. Întrucît eterofonia reprezintă o formă de organizare sintactică intermediară, trebuie să admitem în primul rînd calea naturală parcursă *de la monodie spre polifonie*, Enescu fiind, înainte de toate, un melodist consecvent, încadrîndu-se nativ în marea arie expresivă a monodiei de tip oriental.

2. Ca un alt aspect apare drumul invers, *de la polifonie tinzînd spre monodie*, şi care se explică prin preluarea concepţiei polifonice occidentale, transformată în funcţie de acel rubato expresiv atît de personal, acesta făcînd imposibilă dăinuirea unei stricteţi contrapunctice, mai ales la cîntarea în ansamblu (drumul parcurs ar fi aici de la *polifonie* prin *eterofonie* la *omofonie* şi, în fine, la *monodie*).

În afara aderării sau neaderării la multiplele curente estetice contemporane, mulţi dintre marii artişti ai vremii noastre au fost urmăriţi de ideea pătrunderii în esenţa fenomenelor, evoluînd pe un tărîm în care s-a văzut cît de greu se poate echilibra fantezia creatoare cu raţiunea.

Enescu face parte dintre acei muzicieni care au ajuns la un astfel de echilibru, aducînd una din cele mai valabile şi inedite soluţii în căutarea acestei esenţe.

După cum anumiţi plasticieni au urmărit surprinderea obiectelor în totalitatea şi simultaneitatea aspectelor lor, Enescu reuşeşte să realizeze în mod neforţat o *melodie multidimensională*, cuprinzînd întregul discurs muzical, ajungînd la un fel de *melodie în relief* ce se acompaniază prin ea însăşi.

Faptul că muzicologia contemporană începe abia acum să acorde importanţa cuvenită eterofoniei arată cît de vizionar a fost Enescu, el folosind-o cu zeci de ani în urmă în practica sa componistică şi din ce în ce mai consecvent.

Prin aceasta, creaţia enesciană reprezintă un caz unic în contextul muzicii secolului al XX-lea, eterofonia apărînd doar sporadic la unii compozitori occidentali, în măsura în care variaţia ornamentală a generat unele cazuri care să-i fie asimilabile [3].

Eterofonia structurală ţine cu precădere de practica muzicală orientală, iar Enescu este primul şi deocamdată singurul care a ridicat-o la rang de dominantă de stil în cadrul unei muzici culte.

★

Poate că puţini ştiu că prima lucrare de cameră mai amplă a lui George Enescu, în afară de sonata pentru vioară şi pian din 1895, a fost un cvintet pentru pian şi instrumente de coarde, care poartă data de 24 noiembrie 1896.

[2] Vezi definiţia lui Pierre Boulez în *Penser la musique aujourd'hui*, folosind termenul de « structură ».
[3] Dintre contemporani, Strawinsky a folosit o anume eterofonie în unele lucrări din „perioada rusă", însă tot episodic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lucrarea este dedicată profesorului său de vioară de la Paris, Marsick, prima execuţie publică avînd loc tot la Paris un an mai tîrziu.

Prin frumuseţea expunerilor, ca şi prin măiestria dezvoltărilor tematice, opera tînărului muzician de 15 ani dovedeşte deplinele sale posibilităţi creatoare.

De atunci, compozitorul care încontinuu dădea la iveală noi capodopere în cele mai diferite genuri ale muzicii de cameră şi simfonică, interpretul care executa pentru iubitorii muzicii de la noi şi din străinătate ciclurile integrale ale sonatelor şi cvartetelor de Beethoven sau asimila într-un minimum de timp cele mai complexe partituri moderne ajunge să acumuleze pînă în 1940 — anul compunerii celui de al doilea cvintet cu pian al său — o experienţă muzicală greu egalabilă.

La această dată, cele trei simfonii pentru orchestră mare, *Suita sătească*, precum şi opera vieţii sale, *Oedip*, erau scrise; de asemenea şi *Cvartetul cu pian nr. 1 op. 16*, sonatele pentru pian, *Sonata a II-a pentru violoncel şi pian*, *Sonata a III-a pentru pian şi vioară « în caracter popular românesc »*.

Ajuns la apogeul carierei sale muzicale, George Enescu are tendinţa de a concentra mijloacele sale componistice, apropiindu-se tot mai mult de resursele pe care i le pot oferi ansamblurile complexe de cameră.

Astfel, concomitent cu apariţia suitei *Impresii din copilărie*, unde subtilităţile scriiturii instrumentale pentru pian şi vioară sînt duse la un stadiu extrem de înaintat, *Cvintetul op. 29* deschide şirul ultimelor lucrări sintetizante de cameră, culminînd prin *Simfonia op. 33* pentru 12 instrumente soliste.

Numai urmărind evoluţia genului începînd de la Schumann, Brahms, Franck şi, prin Fauré, ajungînd pînă în zilele noastre realizăm că Enescu se situează printre marii inovatori, genul tradiţional al cvintetului suferind în contact cu stilul atît de personal al compozitorului transformări ce-l fac aproape de nerecunoscut.

Inovînd fără ostentaţie, Enescu nu atacă schema formală în temelia ei, dar o adaptează cerinţelor sale interioare, tiparele vechi mulîndu-se după materii sonore fluctuante cu totul noi, inedite în muzica cultă de pînă acum.

Să vedem însă cum se reflectă toate acestea pe planul formei generale a lucrării. Aceasta se împarte în două mari secţiuni, despărţite fiind de singura pauză mare a cvintetului:

I. Prima secţiune îmbină schema unui allegro de sonată (în cazul nostru con moto moderato) cu un andante într-o formă liberă de lied (Andante sostenuto e cantabile).

II. A doua secţiune îmbină forma unui scherzo cu două triouri (Vivace ma non troppo) cu aceea a unui final (marcat prin L'istesso tempo), care el însuşi reprezintă o îmbinare de forme, înglobînd atît expunerile şi dezvoltările specifice sonatei, revenirile periodice proprii rondoului, cît şi desfăşurările polifonice, toate acestea cimentîndu-se pe baza principiului ciclic.

Am mai întîlnit această îmbinare a părţilor la nivelul formei mari în *Octetul în do major*, scris în 1900 (acesta cîntîndu-se, cu excepţia unor mici cezuri, de la un cap la altul) şi o vom întîlni pentru ultima oară în *Simfonia de cameră op. 33*.

Criteriul după care cvintetul a fost împărţit în două părţi distincte credem că trebuie căutat mai ales pe planul expresiei, adoptarea debitului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

analog celui de parlando rubato sau parlando giusto (propriu şi muzicii dansante) avînd importante consecinţe. Astfel, în întîia mare parte predomină cîntarea legănat fluctuantă, într-un *tempo rubato*, menită să exprime căldura lirismului interiorizat, precum şi meditaţia visătoare, atît de specifice lui George Enescu. Eterofonia va fi aici foarte prezentă.

Partea următoare, pornind de la incomensurabila delicateţe şi eleganţă a scherzoului, conţine însă de la început, prin pulsaţia ei de *tempo giusto*, germenul nestăvilitei forţe, explozive am putea spune, ce se va afirma în finalul lucrării. Aici legătura cu tradiţia va fi mai evidentă, travaliul polifonic, îmbinat cu revenirea ciclică a temelor, amintind de procedeele lui Franck, trecute însă prin filiera *Sonatei a II-a pentru vioară şi pian*, precum şi a majorităţii celorlalte lucrări ale compozitorului român (se poate recunoaşte chiar preluarea intonaţiei motivului ascendent din finalul sonatei a II-a, care apare încă din scherzoul cvintetului). Pe parcurs intervin însă tot mai mult revenirile cîntării fluctuante din prima secţiune, totul tinzînd pînă la urmă către o sinteză concluzivă şi definitivă a celor două moduri de exprimare.

Recapitulînd construcţia cvintetului pe plan general, vom avea următoarea schemă:

Secţiunea I		pauză	Secţiunea II	
1) Formă sonată (Con moto moderato)	2) Formă liberă de lied (Andante sostenuto e cantabile)		3) Scherzo cu două triouri (Vivace ma non troppo)	4) Final sonată-rondo (L'istesso tempo)

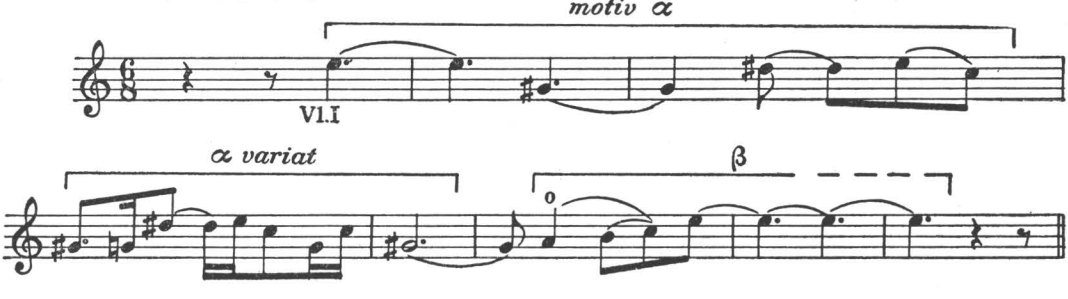
I. ANALIZA PRIMEI MARI SECŢIUNI

1. CON MOTO MODERATO

Pentru început ne vom opri mai amănunţit asupra temelor principale din expoziţie, deoarece ele generează întreg materialul tematic ce va sta la baza desfăşurării muzicale ulterioare.

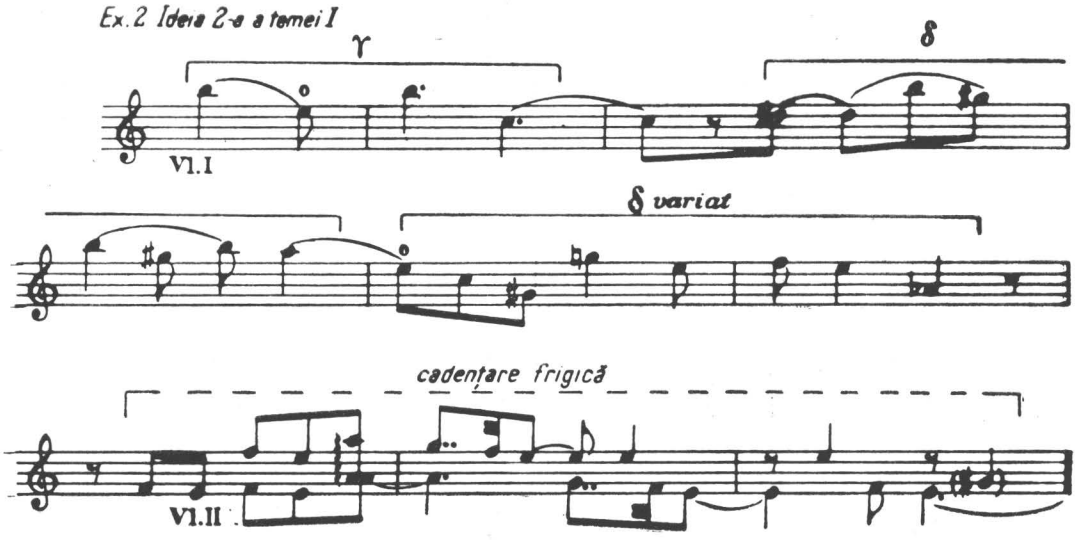
Tema întîi, în măsura de 6/8, Con moto molto moderato, mezzo piano dolce flessibile, de o rară poezie, îşi deapănă conturul sinuos şi legănat la început în ambiguitatea tonală a unui major-minor pe mi. Se caracterizează prin sexta coborîtoare mi-sol diez melismatic figurată. Tonalitatea de bază la minor, latentă din cauza numeroaselor inflexiuni spre alte centre, se face însă curînd simţită. Conform principiului eterofoniei, acompaniamentul ornamental arpegiat al pianului îşi ia sunetele din monodia viorii, treptat intrînd şi celelalte instrumente.

Ex.1 Ideia 1-a a temei I

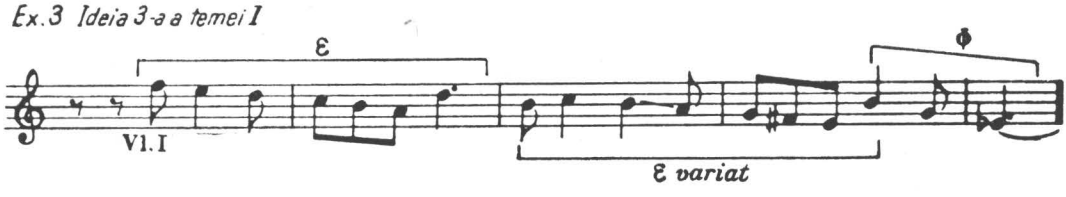


https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

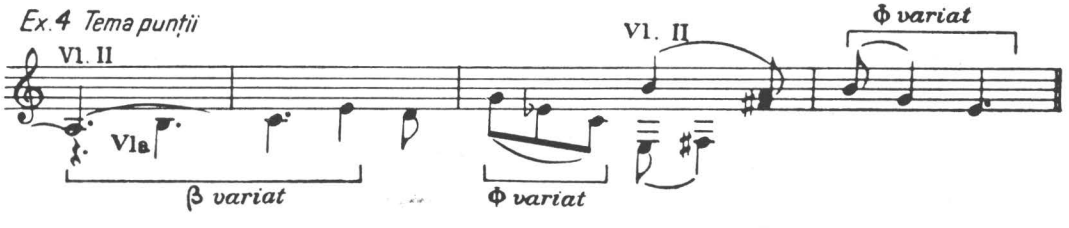
Ideea a doua (p carezzante), prin care se continuă tema, caracteristică prin intonarea insistentă a cvintei si-mi(-si), este apropiată de tema întîia a *Simfoniei de cameră op. 33*, apărînd şi în aceeaşi transpoziţie. Se remarcă cadenţa frigică cu debit de parlando rubato.



A treia idee a primei teme (mp malinconico), evoluînd într-un mers mai treptat, conţine şi un motiv de trei sunete în arpegiu coborîtor (Φ), care va avea un rol important de jucat mai departe.



Această ultimă idee mai amplă şi în mod sensibil dinamizată (şaisprezecimi în triole la vioara a II-a), va încheia prin motivul în arpegiu mai sus citat pe o pedală de la minor, unde pe o formulă de ostinato a pianului apare la violă *tema punţii*, construită pe două motive luate din tema întîi (din prima şi a treia idee, motivele ß şi Φ).



De reţinut este faptul că această idee muzicală va genera materialul tematic conducător atît al andantelui ce va urma, cît şi al scherzoului şi finalului propriu-zis al lucrării (ne referim mai cu seamă la motivul ß)

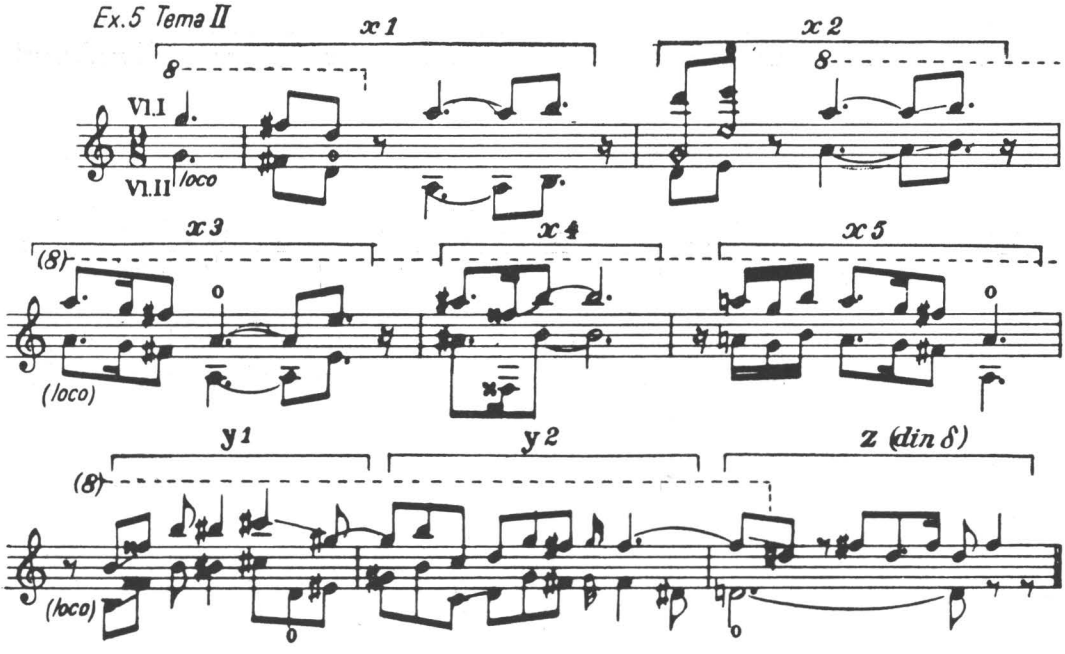
Puntea se bazează în special pe cel de-al doilea motiv, spre sfîrşit intervenind, o dată cu ritmul punctat din tema I, şi măsura de 9/8, proprie temei a doua.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Atît figuraţia melismatică din acutul pianului care anticipează această temă, cît şi tema însăşi amintesc de atmosfera de început a *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară.*

Tema a doua (ben p, delicatamente grazioso) debutează, în urma unei scurte cezuri, la cele două viori care cîntă la dublă octavă.

Fără a fi prea contrastantă faţă de prima, aplicînd de asemenea balansul pe un număr limitat de sunete precum şi celula ritmului punctat, această temă este însă mai lirică şi liniştită, datorită unui profil mai regulat, remarcîndu-se şi prin subtila folosire a unei monodii imperfecte. Intonaţional, debutul temei este îndeaproape înrudit cu motivul principal al Suitei I pentru orchestră, caracteristică fiindu-i însă înscrierea melismatică în cadrul intervalului de octavă.



Situîndu-se mai mult într-un re major, ea va tinde în cele din urmă către tonalitatea lui *mi*, în care începe concluzia.

Concluzia expoziţiei îmbină elemente ale ambelor teme, cu predominarea celei de-a doua, iar calmul unei pedale de do minor în registrul grav al pianului şi violoncelului marchează începutul dezvoltării. Folosirea frecventă a pedalei ca mijloc de subliniere a momentelor de tranziţie reprezintă, de altfel, o caracteristică pentru concepţia componistică enesciană.

În ceea ce priveşte *dezvoltarea*, fără a stărui asupra naturaleţei cu care se desfăşoară continua ei creştere, aş dori să relev judiciozitatea cu care a fost plămădită, mai întîi din materialul primei idei din tema întîi, iar apoi din materialul temei a doua, pentru a culmina printr-o repriză impresionantă ce aduce următoarele două idei ale temei I, acestea fiind pînă aici menajate (doar oprirea pe cvintă a ideii a doua — motivul γ — apare sporadic după o primă culminare).

De asemenea au fost economisite la instrumentele de coarde şi valorile diminuate, atît de frecvente în expoziţie şi repriză.

Începutul reprizei (motivul γ) poartă indicaţia de ff appassionato sostenuto (faţă de p carezzante al aceleiaşi idei din expoziţie), ea fiind

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

adusă în registrul înalt, de cele două viori la octavă ce folosesc pe alocuri duble coarde.

Este izbitoare asemănarea acestei reprize cu reexpunerea temei întîi către sfîrşitul *Simfoniei de cameră op. 33* sau chiar culminarea scherzoului din aceeaşi simfonie.

Tema a doua, mult concentrată şi transpusă pe sol, reapare la vioara I şi este continuată de violă fără a mai fi pregătită de punte.

Puntea, destul de asemănătoare cu cea din expoziţie, apare însă în urma temei a II-a, tot pe o pedală de la, avînd de astă dată funcţie de codă a primei părţi şi totodată de trecere către următoarea parte a cvintetului. Trecerea propriu-zisă către partea a doua a primei mari secţiuni se face însă printr-o pedală generală pe si bemol, instrumentele de coarde (în special violoncelul) aducînd solistic, în afară de tema punţii, şi frînturi din tema a doua.

Ca schemă de construcţie a primei părţi (din prima mare secţiune) vom avea:

Expoziţie			Dezvoltare	Reexpoziţie	
A (tema I)	— punte —	B(tema II) — concluzie	cu a_1 + tema a doua	A — B — punte	
a_1 a_2 a_3	motive din a_1 şi a_3 (β şi Φ)	(predomină tema a doua)		a_2 a_3	(cu funcţie de codă)

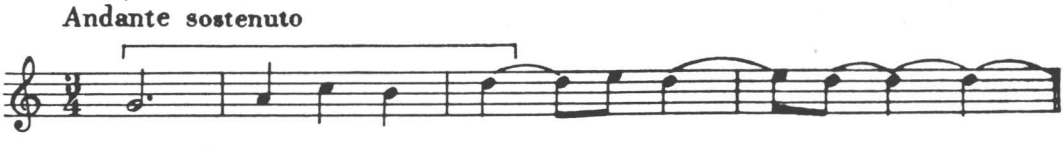
2. ANDANTE SOSTENUTO E CANTABILE

Tema andantelui (mp grave teneramente), care urmează în mod nemijlocit în si bemol, nu este decît tema punţii uşor modificată prin sincopare, precum şi prin transpunerea celui de-al doilea motiv constitutiv (Φ variat), în aceeaşi tonalitate cu primul (β variat), ea fiind deci direct derivată din tema I a lucrării.

Ex.6 Tema Andantelui

Tema este vizibil înrudită şi cu debutul primei idei din poemul *Vox maris*,[4] prin acea evoluţie de la tonică la dominantă tratată melismatic.

Ex.7 Începutul din «Vox maris»



Ceea ce le apropie şi mai mult este caracterul lor liric-meditativ, fără a mai vorbi de tratarea specific eterofonică. Expusă prima dată prin

[4] Apare aproape ca o versiune în major a temei andantelui din cvintet.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

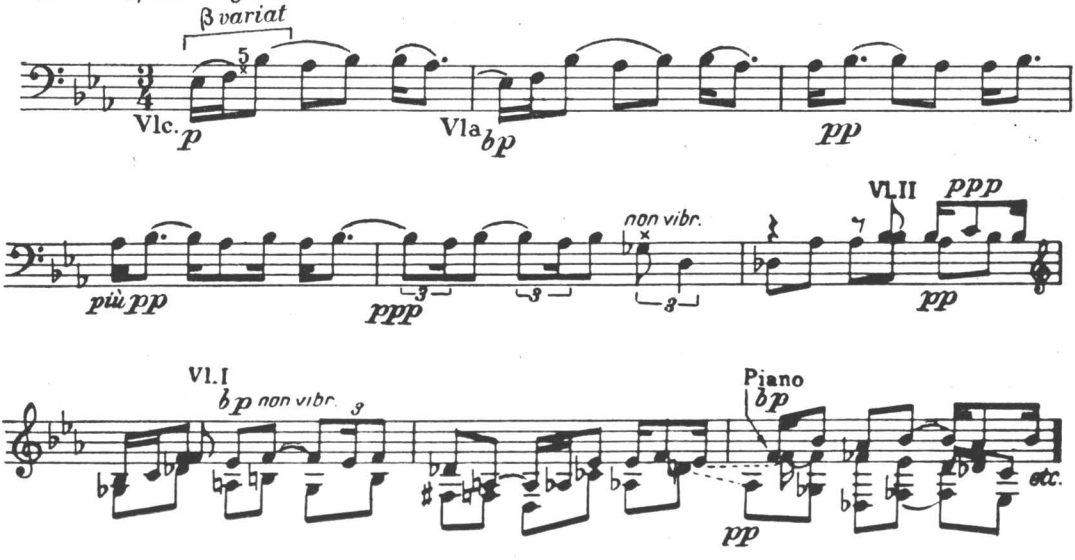
valori largi în si bemol, tema andantelui apare apoi diminuată în mi bemol, iar în urma unei secţiuni modulatorii marcată de către violă solo şi în care se aud crîmpeie ale primei teme din partea I, ea reapare tot diminuată cu nuanţa f grave în si bemol. Stabilirea tonală apoi din nou pe mi bemol aduce şi individualizarea melismei de pe cvintă, făcînd trecerea spre partea contrastantă: o creştere polifonică imitativă, de o rară şi inedită frumuseţe.

Ne permitem a releva acest fugato ca una din cele mai remarcabile pagini scrise de compozitor, atît sub raportul tehnicii, cît mai ales sub cel al expresiei, fiind un exemplu tipic de adaptare a unei scrituri stricte preluate din practica muzicii occidentale la o sferă intonaţională şi afectivă cu totul diferită.

Într-adevăr, în loc să pună accentul pe primul motiv ascendent al temei andantelui, care prin conturul său se preta uşor la realizarea unui fugato tradiţional, Enescu individualizează pe cel de-al doilea, ridicînd balansul melismatic de secundă la funcţia de celulă generatoare a unei întregi etape.

Din punct de vedere tonal, observăm alternarea centrelor mi bemol-si bemol, care în mare este prezentă pe întreg parcursul părţii a doua.

Ex.8 Începutul fugato-ului



Păienjenişul şerpuitor al vocilor evoluează molcom, la început în nuanţă foarte scăzută, cu surdine şi nonvibrato la corzi, creşterea intervenind în mod treptat.

Paginile la care ne referim, şi în special cele premergătoare fugatoului propriu-zis, sînt unice şi prin impresia de *atemporalitate* pe care ne-o provoacă, întreaga structură fiind pătrunsă de pendularea dintre mişcare şi lipsă de mişcare (un fel de neant legănat, din care pare că se zămisleşte o nouă lume). În mod miraculos, senzaţia de atemporalitate începe să se risipească, materia sonoră prinde forme tot mai conturate şi totul convergă spre un singur sens melodic, care se afirmă tot mai tare către punctul culminant. Putem vedea aici o vie exemplificare a ceea ce am numit mai înainte tinderea monodiei spre polifonie, precum și drumul invers parcurs de la polifonie spre monodie prin intermediul eterofoniei.

[5] Din sunetele temei andantelui lipseşte sol bemol, care este însă adus mai departe, prin intervertirea ordinii sunetelor, în urma balansului de secundă si bemol — la bemol. Atragem atenţia şi asupra tratării ritmice a acestui interval.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Melodia fugatoului se linişteşte după punctul de culme prin variante tot mai libere, făcînd loc unei reprize în pp (dolciss, strascinante) extrem de expresive, fără a aduce însă rezolvarea aşteptată. Adevărata repriză a temei andantelui — ff sost. — intervine abia în urma unor episoade în care se fac auzite intonaţii din temele primei părţi (motive din tema a II-a augmentată sau sexta coborîtoare de la începutul cvintetului în ff).

Mai departe, tema andantelui readuce de şapte ori motivul de trei sunete arpegiate coborîtor (Φ), tot mai mult calmîndu-se şi insistînd pe si bemol, *începutul codei* fiind marcat de rămînerea stingheră a violoncelului deasupra murmurului «dolciss. armonioso» al pianului. Coda se şi caracterizează prin intervenţiile solistice ale instrumentelor de coarde, acestea realizînd împreună cu pianul o amplă sinteză a materialului tematic de pînă aici. Predominantă va fi însă cea de-a treia idee din prima temă a lucrării (vezi ex. 3).

În urma unor dialoguri nostalgice ale celor două viori (care readuc crîmpeie din ideea amintită), violoncelul rămîne iarăşi singur şi preia pe o întreagă pagină melodia viorilor, lăsînd-o însă iarăşi pe seama viorii I.

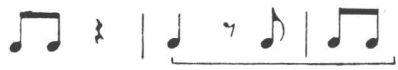
O veritabilă chintesenţă a cîntării lirice doinite proiectate în muzica noastră cultă pare să se realizeze cu această linie în supraacut a viorii I. Ea se strecoară delicat pînă în grav deasupra unei pedale figurate de mi bemol, violei şi violoncelului rămînîndu-le însă ultimul cuvînt la încheierea acestui minunat andante, aici încheindu-se şi prima secţiune mare a întregului cvintet.

Redăm mai departe schema formei de lied liber a andantelui:

A		—	B	—	A′	—	Coda
[a, a(modific.) — (augmentare a motivului punţii din prima parte; derivă deci din a_1 şi a_3 ale primei părţi, motivele β şi Φ).	b(modulant) (pe crîmpeie tematice de la începutul primei părţi)	— a(modific.)]	fugato cu a modific. (în special din punct de vedere ritmic)		a' (reluat sub diferite variante + intervenţii din părţile anterioare)		vastă sinteză a materialului care a precedat Predomină a_3 din prima parte (motivul ε)

II. A DOUA MARE SECŢIUNE A CVINTETULUI

3. SCHERZOUL VIVACE, MA NON TROPPO

În p sciolto, con sordina[6], măsura 2/4, pe solul ţinut în flageolet de către vioara II şi violoncel, se desenează, contrabalansată de notele violei, subtila melodie frîntă cu ritm punctat a viorii I. Se remarcă aici ingenioasa folosire a ritmului  , cu individualizarea formulelor nonretrogradabile precum şi (formulă obţinută prin eliminarea unei optimi din cea precedentă).

[6] Coardele folosesc surdina pe tot parcursul scherzoului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex.9

β variat

con sord.

Vl. I

p

sciolto

etc.

Această melodie va constitui prima idee mare a scherzoului, fiind derivată direct din tema andantelui (indirect din cea a punţii din prima parte şi deci din prima temă a părţii I) — motivul β.

Cvartetul de coarde evoluează aici fără a fi acompaniat de pian, dobîndind un plus de transparenţă.

Se remarcă expunerea pe o suprafaţă întinsă şi într-o formă binară a acestei teme, ea împărţindu-se în două perioade distincte ce se reiau prin bară de repetiţie.

Începînd din *mi minor*, ele cadenţează tot în mi, cea de-a doua perioadă fiind însă contrastantă atît prin inflexiunile spre alte centre tonale, cît şi prin intervenţia delicată a pianului. Din punct de vedere melodic şi ritmic observăm transformarea temei frînte şi punctate într-un mers cromatic continuu de pătrimi în triole.

Coardele se desfăşoară aici printr-un mers acordic paralel, ducînd la încheierea perioadei a doua.

Mai departe, pe o pedală de *fa diez* şi apoi *do* a pianului, începe o secţiune de tranziţie foarte pregnantă, încă de la început individualizîndu-se, pe baza aceleiaşi teme a andantelui, *motivul ascendent* de note succesive, care va sta la baza finalului propriu-zis (acel motiv de care am spus că se înrudeşte cu motivul din ultima parte a sonatei a doua pentru vioară şi pian) [7].

Ex.10 β variat

Caracterul hotărît pe care îl are acest motiv încă de la prima lui apariţie ne îndreptăţeşte să afirmăm că, printr-o întrepătrundere a părţilor, finalul începe încă din interiorul scherzoului.

Secţiunea de tranziţie ne duce către *a doua idee* a scherzoului, care apare la pian cu un caracter de vals rapid, amintindu-ne ca sens de mişcarea de vals de la sfîrşitul octetului în do major. Profilul melodic este luat din mersul cromatic al acordurilor în triole ale perioadei a doua, de care am vorbit, precum şi din mersul frînt al primelor idei din scherzo.

[7] Foarte apropiată de acest motiv şi de asemeni înrudită cu tema andantelui din cvintet (se pot recunoaşte motivele variate β şi Φ) va fi şi tema conducătoare din vigurosul final al cvartetului de coarde Nr. 2, op. 22 (1950—1951).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ex.11'

Piano

p lusingando

Ritmul legănat aduce pînă la urmă motivul de la începutul cvintetului, din acesta pornind o nouă secţiune tranzitorie, bazată iarăşi pe motivul finalului, care se afirmă şi mai tare. Secţiunea face legătura cu prima apariţie a *trioului în si bemol* (de unde se vede predilecţia lui Enescu pentru relaţia dintre tonalităţi la şase cvinte, de exemplu mi-si bemol).

În urma unor semnale acordice ale pianului, apare pe acompaniamentul acestuia melodia cu un pronunţat caracter modal lidic, în ritm de vals lent (piu tranq.) a viorii I.

Ex.12

Vl.I

mp flessibile con grazzia

Prin insistenţa ei pe cvinta lui si bemol, ea se apropie mult de ideea a doua din prima temă a lucrării (motivul γ).

În urma unei animări a tempoului, cele două prime perioade ale scherzoului sînt reluate fără a mai fi repetate (fără bară de repetiţie), acompaniamentul pianului intervenind de la început.

Trecerea spre a doua apariţie a temei valsante se face printr-un ingenios fugato în tremolando al violei şi viorii a doua. Tema este adusă la cele două viori de astă dată, dedesubt pulsînd pătrimile în triole tremolando ale violei şi violoncelului. Ea culminează în acordurile aspre şi întrerupte ale întregului ansamblu, care readuce tema scherzoului fragmentată. Cu încetul, ritmica se simplifică, octavele în pătrimi ale tuturor instrumentelor topindu-se într-o pedală de la bemol.

Pe această notă, cu funcţie de cvintă în re bemol major, apare din nou tema trioului, acesta făcînd, prin liniile sinuoase coborîtoare

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ale coardelor, tranziţia spre finalul propriu-zis, care apare pe pedala de do diez a pianului.

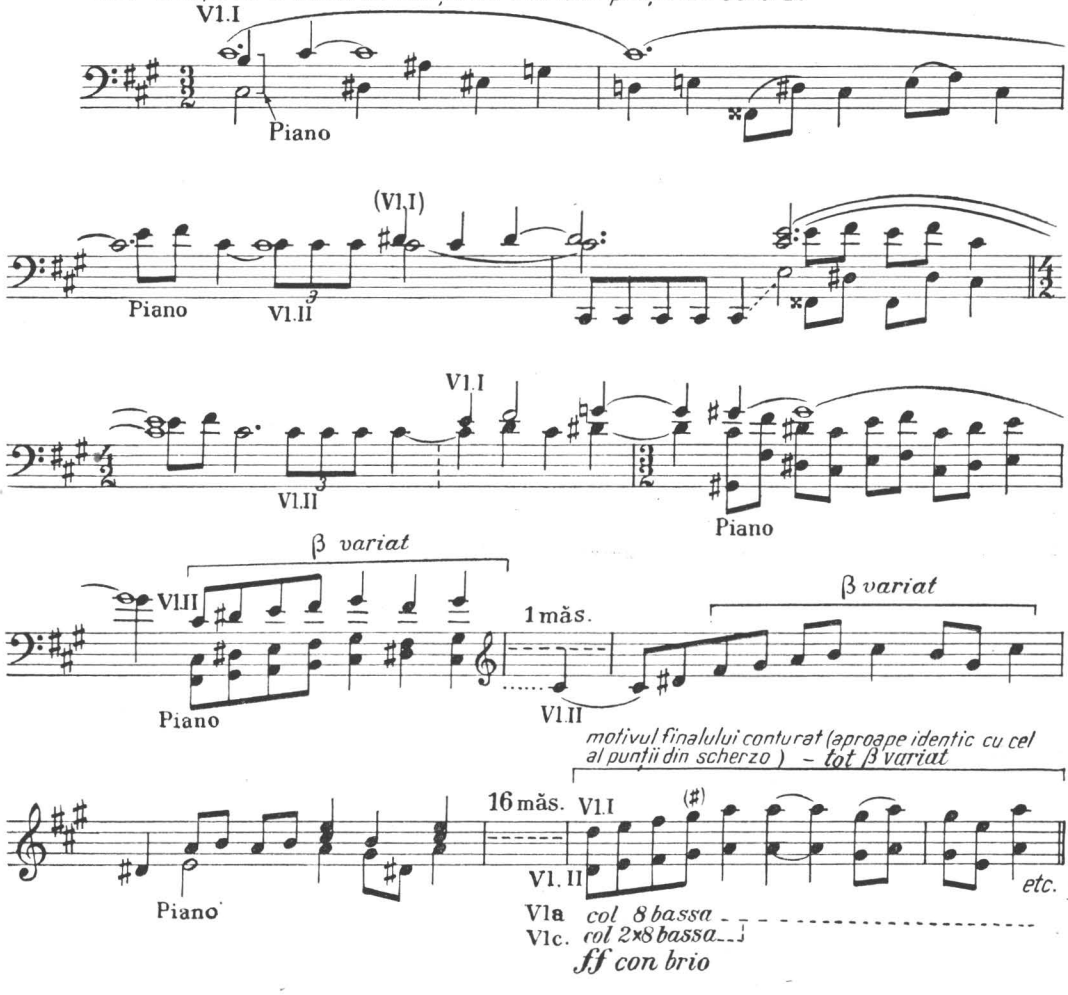
Schema formală a scherzoului este următoarea:

	A	—	B(trio$_1$)	—	A'	—	B'(trio$_2$)
[a_1 — a_2: ‖ (din tema andantelui modificată — de fapt din motivul β al temei I din prima parte)	— punte — b(valsant) — punte] ↖ din a_2 ↗ apare tema finalului (tot din motivul β)		— c — (înrudit cu motivul γ)	'(a_1') — a_2 — punte diferită în fugato	— b' — punte) — diferită		c' —

4. FINALUL

Din prelucrarea frînturilor temei I a scherzoului renaşte deasupra pedalei de do diez, de care am vorbit, motivul ascendent înrudit cu cel al finalului sonatei a doua pentru vioară şi pian, dobîndind funcţie conducătoare în desfăşurarea tematică a finalului din cvintet.

Ex. 13 Începutul finalului cu renașterea motivului punții din Scherzo



În creşterea impetuoasă pe care o iniţiază acelaşi motiv tratat prin procedeul imitaţiei, *tempo*-ul *giusto* concretizat în succesiunea pre-

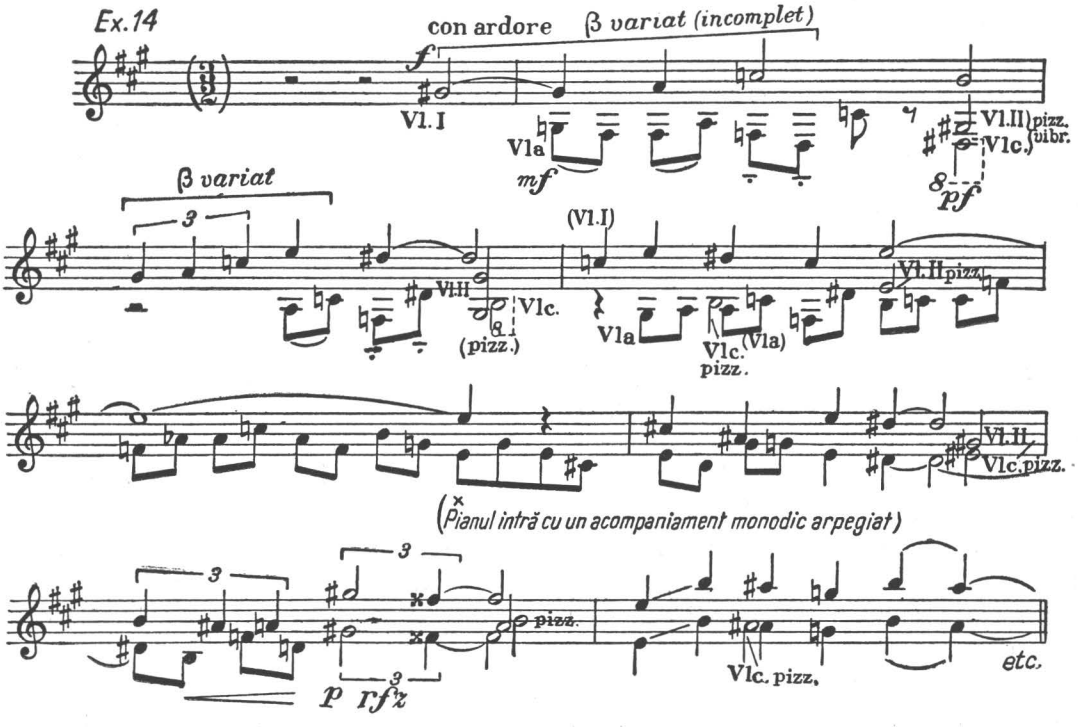
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dominantă de optimi-pătrimi (ex. ♫♩ sau ♫♫♩), se afirmă cu o vigoare nemaiîntîlnită pînă acum [8].

Creşterea culminează printr-o stabilire pe la major, aducînd şi reunirea la unison şi octave a tuturor instrumentelor, care intonează acum răspicat tema principală a părţii ultime.

Scăderea tensiunii se face în urma acestei mari culminaţii (concretizată prin repetarea sincopată a sunetelor acute), printr-un contur melodic coborîtor tot la unison, apropiat de profilul general al temei a doua din prima parte. Caracteristic este aici mersul din terţă în terţă coborîtoare, împrumutat din motivul Φ.

După o bruscă întrerupere a discursului, *tema a doua* a finalului, *f. con ardore*, contrastantă prin mersul ei sinuos care readuce cîntarea fluctuantă în cadrul finalului, este expusă prin monodia viorii, secundată fiind de intervenţiile întrerupte ale violei.



Înrudită cu începutul temei andantelui, ea are însă un desen mai liber, mai ondulat, purtînd intonaţiile modale ale unui *la minor* cu cvartă mărită (derivă, de fapt, tot din tema întîi a lucrării, în aceeaşi transpoziţie — motivul β). În momentul modulării spre *mi*, intervine mult lărgit şi transformat conturul temei a doua din partea I.

Revenirea primei teme a finalului se insinuează treptat printr-un fugato net contrapunctic, luînd mai departe aspectul scriiturii din primele perioade ale scherzoului, aceasta datorită ritmului punctat, precum şi al celui de pătrimi în triole (mai puţin acesta) pe care le abordează. Această desfăşurare variată a temei de bază capătă de fapt funcţia unei scurte dezvoltări în cadrul părţii ultime, jucînd deci un dublu rol.

[8] Semnificativă este scoaterea surdinei la toate coardele încă de la începutul finalului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tema I ajunge prin revenirea ei la o a doua culminare, mai puţin puternică decît prima din cadrul finalului, procedînd însă prin acelaşi reflux al intensităţii în arpegii frînte coborîtoare şi aducînd din nou — de astă dată pe o pedală de *mi* a pianului — tema a doua a ultimei părţi (transpusă, modulatorie şi concentrată). Intonaţia temei a doua din prima parte apare îndată sub o formă destul de asemănătoare originalului, fiind însă augmentată.

Intensitatea continuă să scadă pînă ce se aude în mod clar la vioara a II-a, în valori egale de pătrimi, tema principală a andantelui, apărînd ca o augmentare a temei I a finalului (aceasta apare în diverse valori şi la celelalte instrumente).

Aici se localizează punctul de plecare al unei code vaste, căreia îi corespunde o necontenită creştere. Dacă notăm cu A şi B suprafeţele sonore ce corespund temei întîi şi a doua a finalului propriu-zis, vom avea, în mare, următoarea schemă formală a acestuia:

A	—	mică cenzură ↓ B	—	A	—	B	—	Codă amplă
(din a_1 al scherzoului, din a-ul andantelui şi deci din a_1 — motivul β — al temei I din prima parte		(tot din motivul β)		variat cu funcţie de dezvoltare; scurt fugato urmat de reveniri din scherzo)		(uşor modificat şi concentrat)		(A modificat + reveniri din părţile anterioare; sinteză a întregii lucrări)

Schema este, după cum se vede, apropiată atît de aceea a sonatei, cît şi de aceea a rondoului (mai ales dacă considerăm apariţiile A-ului încă din interiorul scherzoului), presărată fiind de acele episodice intervenţii ale temelor din părţile anterioare.

Ultimului A modificat îi corespunde însăşi coda la care am ajuns. În curînd se aude distinct ideea a doua a temei întîi din prima parte (vezi ex. 2), care face loc unei suprafeţe dinamice de pătrimi în triole ale instrumentelor de coarde reunite, senzaţia de codă fiind iremediabil instaurată. Pulsaţia de triole luată în mod evident din scherzo grăbeşte irezistibil către deznodămîntul final.

Este greu de descris forţa ce se degajează din paginile intens dramatice în care pentru prima dată cvartetul de coarde la unison se opune în mod antifonal pianului care răspunde complementar prin puternice acorduri.

Pe plan afectiv, prin accentuarea tragismului, precum şi prin vehemenţa pe care o atinge discursul sonor spre sfîrşitul lucrării, sporeşte şi caracterul confesional al acestei muzici.

Printr-o ultimă şi maiestuoasă culminare pe la major se ajunge în mod definitiv la sensul melodic unic, marcînd reîntoarcerea la monodie, la o inevitabilă împăcare a atîtor linii contradictorii decurgînd însă din acelaşi material generator. Intonaţii ale tuturor temelor expuse mai înainte sînt sintetizate în această melodie continuă şi descătuşată a coardelor, liber acompaniată de către pian (ca un caz particular de monodie acompaniată), readucerea episodică, dar concluzivă a ideii de bază a finalului cu tempoul ei viu, întărind şi mai mult impresionanta, profunda pedală de *la* cu care se încheie acest monument al muzicii de cameră româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

*

P.S. Am insistat în expunerea de faţă asupra multor amănunte care ar putea apărea ca nefiind întotdeauna neapărat necesare pentru analizarea unei lucrări muzicale, oricît de complexă ar fi ea.

Adevărul este că am încercat o reconstituire raţională a procesului componistic, încercînd totodată o demonstrare a logicii ce stă la baza unei forme atît de vaste şi totuşi atît de închegate, în ciuda caracterului liber improvizatoric al muzicii.

Redînd pe cît se poate în mod organizat o bună parte din datele pe care ni le oferă partitura, ne-am gîndit să dăm cititorului însuşi posibilitatea de a-şi formula anumite păreri. În acest fel credem că putem ajunge la o imagine şi mai completă a ansamblului caracterelor acestei lucrări, care o fac cu atît mai mult să se încadreze în stilul cel mai specific al compozitorului.

Desele referiri la alte lucrări ale sale au avut menirea de a atrage atenţia asupra legăturii organice pe care cvintetul o are cu tot restul creaţiei enesciene.

Opera lui Enescu mai reprezintă de altfel pentru foarte mulţi o enigmă, şi chiar pentru cei care o analizează cu de-amănuntul ea continuă să dezvăluie mereu noi şi nebănuite frumuseţi.

S-ar putea spune că farmecul muzicii sale constă, între altele, tocmai în acest mister care o învăluie la început, se clarifică apoi treptat, dar nu se risipeşte niciodată.

Pe de altă parte, multe din subtilităţile artei enesciene pot fi surprinse, înţelese şi chiar explicate, ceea ce constituie unul din cele mai pasionante subiecte ale muzicologiei noastre pe viitor.

Cu toate că este foarte important a proceda « în mod ştiinţific », esenţial rămîne însă tot faptul, că luciditatea raţiunii trebuie dublată neapărat de întreaga capacitate emoţional-imaginativă (intuitivă chiar) a celor ce doresc să pătrundă cu adevărat acea muzică, în care cele două aspecte ale activităţii creatoare — fantezia şi raţiunea — au fost atît de profund echilibrate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

FAMILIA TEODORINI *

Fraţii Teodorini au fost patru: Teodor, Iancu, Costache şi Vasile. Teodor şi Costache au fost amîndoi actori care au cunoscut în cariera lor succese durabile. Ei erau fiii unui grec, Dima Theodoropulos [1], care-şi spunea în diverse feluri, cel mai adesea Dimitrachi Teodoru, stabilit în Moldova de la începutul secolului al XIX-lea şi căsătorit cu o moldoveancă, Ileana lui Neculai Morţun din Budeniţă. Teodor s-a născut aproximativ în 1823, a fost elev la Academia Mihăileană din Iaşi, coleg cu Ioan Poni, viitorul actor, cu care s-a şi înrudit, căsătorindu-se cu sora acestuia, Anica Poni. Anica Poni, una dintre primele eleve ale Conservatorului filarmonic dramatic din Iaşi (1836), fusese distribuită în piesa *Saul* de către C. Caragiale, venit la Iaşi în 1839 pentru o serie de reprezentaţii. În această ambianţă, Teodor s-a lăsat atras de teatru şi, începînd din 1845, apărea alături de soţia sa pe scena teatrului din Iaşi. El a adoptat definitiv în această perioadă numele de Teodorini, pentru a se distinge de Neculai Teodoru, actor ieşan contemporan.

Soţii Teodorini jucau în acei ani (1845, 1846) *Recrutul răscumpărat*, diverse comedii de Alecsandri: *Iaşii în carnaval*, *Rămăşagul*, *Creditorii*, apoi *Ionică dragul mamei* de Miclescu, *Băcălia ambiţioasă*, *Jignicerul Vadră* de Russo, *Angelo tiran de Padova* de Hugo; în scurtă vreme după debut, presa le reţinea numele şi îi menţiona elogios. În 1846 Teodor Teodorini s-a numărat, alături de Neculai Luchian şi Neculai Teodoru, printre actorii surghiuniţi la mănăstirea Caşin în lunile februarie-aprilie ale anului pentru nerespectarea hotărîrilor cenzurii cu privire la textul comediei *Jignicerul Vadră*. În stagiunea 1846—1847, sub direcţia Millo-Suţu, soţii Teodorini susţineau un repertoriu compus atît din comedii şi vodeviluri (*Femeiuşca dracului*, *Samson şi Spiridon*, *Baba Hîrca*, *Lumpatius vagabundus*) cît şi din drame istorice (de exemplu *Don César de Bazan*, care a rămas piesa de rezistenţă a lui Teodor Teodorini) şi melodrame (*Robert, şeful bandiţilor*, *Clopotarul de la Sf. Pavel* etc.). Anii 1848, 1849 şi 1850 au însemnat pentru Teodor succese din ce în ce mai mari, care i-au adus calificarea de « neimitabil » [2].

Din trupa cu care în 1851 Matei Millo a plecat în turneu la Bucureşti, trecînd prin Roman, Bacău, Focşani, iar la întoarcere prin Brăila şi Galaţi, nu lipseau soţii Teodorini. În august 1851 însă, Teodorini, un caracter impulsiv, se despărţea de

* Fişe de lexicon.

[1] ARTUR GOROVEI, *Teodor Teodorini, documente şi informaţii despre el şi familia lui*, în « Arhivele Olteniei », 1928, nr. 37—38 (p. 185—215), nr. 39—40 (p. 400—412); 1929, nr. 41—42 (p. 45—61), nr. 43—44 (p. 255—265).

[2] S.T., *Teatru naţional*, în « Zimbrul », Iaşi, din 14 mai 1851, p. 331.

Fig. 1. — Teodor Teodorini.

Millo, o părăsea pe Anica, cu care avusese o fată, Elisa, şi pleca la Bucureşti. În Bucureşti, Teodorini a fost angajat un timp în trupa lui C. Caragiale. Apoi a întreprins cîteva călătorii în străinătate, în Italia, Franţa, Germania; în Italia se spune [3] că ar fi avut profesor pe tragedianul Modena, al cărui fel de a vorbi puţin pe nas l-a şi imitat, şi colegi pe Rossi şi pe Salvini. La Paris stabilise relaţii cu diverşi artişti cunoscuţi. Reîntors în ţară, la Bucureşti, Teodorini a fost chemat de Pera Opran, de la direcţia teatrului din Craiova, în acest oraş în stagiunea 1853—1854 [4]. Începînd de la această dată, Teodorini, deşi moldovean de origine, s-a stabilit în Craiova, unde a depus o activitate teatrală pasionată şi statornică. În 1854—1855 a preluat direcţia teatrului local şi a alcătuit o trupă stabilă. Din trupă au făcut parte Maria şi Raluca Stavrescu, comicul Ion Vlădicescu, soţul ultimei, Serghie, Lăscărescu, Matilda Maior, viitoarea Matilda Pascaly, Nini Valéry, apoi, din 1859, şi Costache Teodorini adus de la Iaşi (născut în 1831, debutase pe scena moldovenească în 1852), mai tîrziu, în 1867, Ion Anestin ş.a.; şef de orchestră era Eduard Wachmann. Teodor, divorţat din 1852 de Anica Poni, care şi murise în aprilie 1853, s-a recăsătorit cu Maria, una dintre surorile Stavrescu, toate actriţe[5], cunoscută de aci încolo ca Maria Teodorini. Din această căsătorie s-au născut trei fete: una moartă de tînără la Craiova (1871), apoi Elena, «diva» de celebritate internaţională, şi Lucreţia-Aurora, şi ea cîntăreaţă, stabilită în străinătate [6].

La Craiova, trupa a cîştigat o reputaţie la care se mai făceau nostalgice aluzii pînă tîrziu către sfîrşitul secolului, cînd teatrul craiovean decăzuse. Repertoriul se compunea dintr-un număr impresionant de melodrame, după cum rezultă din interesantul inventar al teatrului întocmit după

[3] Aristizza Romanescu, *30 de ani. Amintiri*, Bucureşti, 1960, p. 7—8.

[4] Al. Olăreanu, *Însemnări pentru o istorie a teatrului craiovean*, Craiova, 1929.

[5] Raluca, Maria, Polina; ultima, măritată cu Costache Dimitriade, a fost mama Aristizzei Romanescu.

[6] Artur Gorovei, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Vedere din vechea Craiovă. În prim plan, însemnat, teatrul de scînduri.

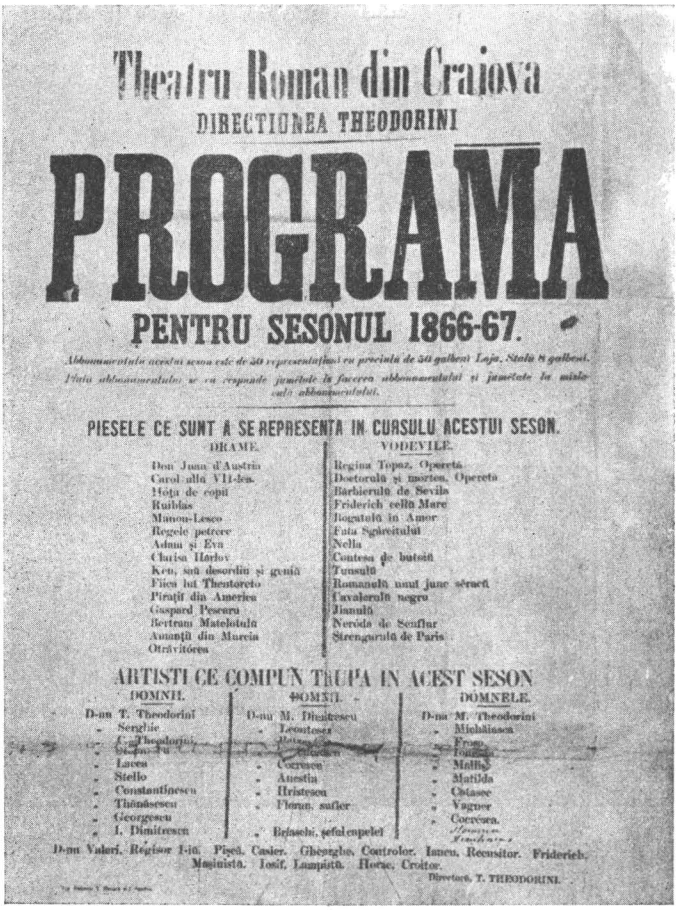
moartea directorului[7]. Printre traduceri îşi făceau din cînd în cînd loc şi piese originale: *Urmarea coanei Chiriţa, Baba Hîrca, Plăpumăreasa (Îngîmfata . . .), Radu Calomfirescu, Buzescu.* Pieselor naţionale, mai cu seamă dramelor istorice, li se rezervau zilele de sărbătoare şi, printr-o rînduială care era un fel de privilegiu, spectacolul lor era anunţat cu două ceasuri înainte de începere prin lovituri de tun[8]; bubuiturile nu erau, în fond, decît efectul unor mijloace teatrale de sonorizare[9], dar absenţa tunurilor autentice nu impieta cu nimic asupra intenţiei lăudabile.

Pentru că în 1856 teatrul craiovean a ars, în 1857, cu sprijinul iubitorilor de teatru din localitate, a fost clădit unul nou, după indicaţiile pricepute ale proprietarului lui, Teodor Teodorini. Acesta, deşi devenit cetăţean de onoare al Craiovei, numit primar al oraşului, n-a pierdut contactul cu celelalte centre de cultură din ţară: în 1858 era din nou la Iaşi, împreună cu Maria, şi juca *Don César de Bazan.* În 1859—1860 juca la Bucureşti şi aspira chiar la direcţia Teatrului cel Mare. În ianuarie 1871 a revenit în capitala Ţării Româneşti, unde a întîmpinat însă o rezistenţă neaşteptată, datorită campaniei violente de presă suscitate de Maria Flechtenmacher. Decepţionat, cu moralul zdruncinat, veşnicul neliniştit s-a întors în Craiova, însă în luna octombrie a aceluiaşi an pleca din nou la Iaşi cu întreaga trupă. Aici, în cursul reprezentării chiar, care era tot *Don César de Bazan,* a dat semne grave de alienaţie. Bolnav, s-a retras pentru un timp; a încercat la Craiova să reia rolul în ianuarie 1873, însă fără succes. Internat într-un sanatoriu la Viena, Teodor Teodorini a murit acolo în cursul anului 1873.

După moartea lui, Maria Teodorini a luat singură conducerea teatrului craiovean, pe care o trecea în 1877 lui Teodor Vasiliu, actor angajat în 1874, soţul ei de-al doilea. Trupa a jucat în vara 1879 şi la Bucureşti, în Grădina Guichard, atrăgîndu-şi însă din partea criticii teatrale observaţii fără îndoială justifi-

[7] Artur Gorovei, *loc. cit.*
[8] Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 4—5.
[9] Al. Olăreanu, *op. cit.*, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



Theatru Roman din Craiova

DIRECTIONEA THEODORINI

PROGRAMA

PENTRU SESONUL 1866-67.

Abonamentulu acestui sezon este de 50 representatiuni cu preciulu de 50 galbeni. Loja. Statu 8 galbeni.
Plata abonamentului se va respunde jumetate la facerea abonamentului si jumetate la mijloculu abonamentului.

PIESELE CE SUNT A SE REPRESENTA IN CURSULU ACESTUI SESON.

DRAME.	VODEVILE.
Don Juan d'Austria	Regina Topaz, Operetă
Carol allu VII-lea.	Doctorulu si mortea, Operetă
Hoţu de copii	Barbierulu de Sevila
Ruibias	Friderich cellu Mare
Manon-Lesco	Jocatulu in Amor
Regele petrece	Fata Sgârcitului
Adam si Eva	Nella
Clarisa Harlov	Contesa de bucăţi
Ken, sau desordin si genia	Tunsulu
Fiica lui Thentoreto	Romanulu unui june sărac
Piraţii din America	Cavaleralu negru
Gaspard Pescaru	Jianulu
Bertrani Matelotulu	Neroda de Senflar
Amanţii din Marcia	Strengarulu de Paris
Otrăvitorea	

ARTISTI CE COMPUN TRUPA IN ACEST SESON

DOMNII.	DOMNII.	DOMNELE.
D-nu T. Theodorini	D-nu M. Dimitrescu	D-na M. Theodorini
" Serghie	" Leontescu	" Michăilescu
" C. Theodorini	" Petrescu	" Frosa
" Stefan	" Ionescu	" Ionescu
" Lucca	" Cocrescu	" Malina
" Stello	" Anestia	" Matilda
" Constantinescu	" Hristescu	" Cătănescu
" Thănăsescu	" Floran, sufler	" Vagner
" Georgescu		" Cocrescu.
" I. Dimitrescu	" Bejschi, şefulu capelei	

D-nu Valeri, Regisor I-iu. Pisci, Casier. Gheorghe, Controlor. Ianeu, Recusitor. Friderich, Masinista. Iosif, Lampistu. Horie, Croitor.

Directoru, T. THEODORINI.

Fig. 3. — Afiş al teatrului craiovean, cu anunţarea repertoriului.

cate[10]. În 1880—1881 soţii Vasiliu-Teodorini au organizat, împreună cu Costache Teodorini, o stagiune la Iaşi. La moartea lui Vasiliu, în 1882, direcţia îi revenea din nou Mariei Teodorini. În 1886, 30 de ani deci după inaugurare, clădirea teatrului s-a renovat de către directoare, ajutată din punct de vedere material de către fiica sa, Elena Teodorini; a fost instalată pretutindeni lumina electrică, mobilierul a fost schimbat, faţada refăcută etc. Între timp trupa juca la Caracal, în teatrul Jianu.

În 1889 Maria Teodorini obţinea aprobarea constituirii în Craiova a unei Societăţi dramatice în conformitate cu legea şi regulamentul teatrelor din 1877. Direcţia de onoare a fost acordată în semn de omagiu Mariei Teodorini. Ea s-a retras din teatru în octombrie 1889; a murit în 1894.

Pe actorul Teodor Teodorini, contemporanii îl comparau, chiar « fără sfială »[11], cu prodigiosul Frédérick Lemaître. Preluase în parte repertoriul acestuia (*Robert Macaire*, de Saint-Amand, care repurtase în 1834, la Paris, un succes strălucitor, *Don César de Bazan*, de Dumanoir şi d'Ennery, creat în 1844 tot la Paris). Ca şi Lemaître, era o personalitate dramatică ale cărei interpretări le condiţiona temperamentul, un temperament făcut din contraste, din brutalitate şi din blîndeţe. I se potriveau rolurile care cereau impetuozitate, ardoare, exaltare, eroi năzdrăvani, « *les grands premiers rôles, les rôles à panaches* »[12], curente în melodramele timpului. Exprima la fel de bine gingăşia, desperarea, violenţa, nelipsite în repertoriul romantic; adapta însă personajul la propriile lui calităţi. Avea vervă, imaginaţie şi o forţă, o energie dramatică neîntîlnită la mulţi, pe care de altfel adesea nu reuşea s-o stăpînească. Mimica, vocea, gestica, în general consumul exterior erau mijloace de expresie care confereau interpretărilor lui un caracter special. Dispunea însă şi

[10] « Binele public », Bucureşti, din iulie 12, 20, 24 iulie 1879.

[11] ARISTIZZA ROMANESCU, *op. cit.*, p. 7.

[12] *Ibidem*, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Teodor Teodorini.

Fig. 5. — Maria Teodorini.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de o avizată putere de caracterizare şi recurgea uneori la o notă de pitoresc, din care nu lipsea vulgaritatea, în redarea personajului; amintirea celor care l-au văzut a conservat creaţia lui Teodorini în rolul ţiganului Chiosa din *Baba Hîrca*. Perspicacitatea în interpretare explică de ce Teodorini excela în « caracterizarea trăsăturilor de spirit, a parantezelor şi a «a parte», care sînt obişnuit atît de grele pentru artişti »[13].

Se dovedeşte că Teodorini era un actor care gîndea, cultivat nu numai în direcţia artei dramatice; printre cărţile pe care, după moartea sa, inventarul le-a înregistrat, se numără: scrierile lui Dimitrie Cantemir, memoriile doamnei de Staël, colecţia « Magazin istoric pentru Dacia », *De la vie et des ouvrages de Molière*, Shakespeare etc. Călătoriile sale în străinătate l-au ajutat să stabilească diverse puncte de comparaţie în judecarea fenomenului artistic, să-şi nuanţeze puterea asociativă, să-şi lărgească universul de gîndire.

În afara calităţilor sale de interpret, Teodor Teodorini era şi un foarte bun director de trupă, cu o autoritate nedezminţită şi, în acelaşi timp, iubit. Ştia să menţină o disciplină « nemaipomenită », era disciplinat el însuşi şi totodată « disciplinator », spune despre el nepoata lui, Aristizza Romanescu. Rolurile trebuiau învăţate la perfecţie, fără a se conta pe sufleor; deviza era « ori bine, ori de loc ». El a ştiut să comunice pasiunea pentru teatru acelui colectiv sudat cu care lucra; de altfel, acest devotament pentru scenă s-a transmis şi a încălzit în continuare trupa Teodorini şi după moartea animatorului ei.

Maria Teodorini i-a datorat fără îndoială mult lui Teodor. Ea a regrupat trupa craioveană şi a avut meritul organizării debutului hotărîtor al Aristizzei Romanescu în toamna anului 1872. Era o femeie frumoasă, blondă, cu prestanţă scenică. Publicul era foarte sensibil la prezenţa ei[14]. O voce plăcută

Fig. 6. — Maria Teodorini — fotografie cu dedicaţie autografă.

[13] Artur Gorovei, *loc. cit.*

[14] « Cînd figura pe afiş, erai sigur de sală plină » (Aristizza Romanescu, *op. cit.*, p. 6—7).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1880. Iulie 10

Declaratie

Domnule Presedinte!

Eu Subsemnatul Artist Costachi Theodorini in etate de 49 de ani stabil in orasul Craiova strada primarii No 93; Primind adresa D. cu No 435 din 12 Iuniu anul corent.

Declar prin aceasta ca primescu admiterea mea intre societarii de prima clase la Societatea Dramatica din Iassi ca prim rol de Drama, supuinduma la toate condițiunile prescrise in articolu 3 din regulament, arătinduva tot de odata si piesile; si anume, Nunțile Venetiene - Pirații din America, Lazar Pastoru, si Gaspardo Pescaru piese de care despun eu spre ale oferi societații. -

Ruganduva cu tot respectul se bine voiți a ordona inlesnirea mea pentru ocaz. 200 fr. ca se pot fi la 1 septemvri acolo ca se incep studiile

Cu aceasta ocazie va rog cu tot respectul se bine voiți a primi stima si consideratiea ce va pastrez.

Cost. Theodorini

Onor. Dsalle Dlui
Presedinte al societatii Dramatice din Iassi

Fig. 7. — Cerere in manuscris a lui Costache Teodorini.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de soprană a făcut ca Maria Teodorini să fie supranumită « privighetoarea Olteniei ». Obiceiul stabilirii unor corespondenţe cu celebrităţi străine a îndemnat-o pe Aristizza Romanescu s-o compare cu actriţa franceză Déjazet, al cărei repertoriu uşor, vodevilistic, în mare vogă la mijlocul secolului trecut, îl şi juca. Jocul actriţei nu intra în zona autenticităţii, rămînînd afectat şi plătind tribut manierismului. Către sfîrşitul carierei sale, în anii în care realismul înregistra progrese serioase în teatru, i se reproşa, ei ca şi celorlalţi din trupă, pe lîngă folosirea unei limbi abuzînd de neologisme, interpretarea plină de artificii, pronunţia şi intonarea silite, nesocotirea « acestei neînduplecate puteri care se numeşte natura »[15]. În 1888, chiar şi ca directoare, activitatea Mariei Teodorini era criticată pentru lipsa de exigenţă în alcătuirea trupei şi a repertoriului, pentru distribuţiile necorespunzătoare[16].

Costache Teodorini, « junele » Teodorini, cum i se spunea spre a-l deosebi de Teodor, mai vîrstnic, s-a alimentat din gloria fratelui său. Nu avea talentul lui Teodor, dar a jucat mult, atît la Iaşi, cît şi la Craiova, şi era plătit mai bine decît mulţi alţi actori[17]. Deţinea în general roluri comice (dascălul grec în *Tuzu calicu*, Chiosa în *Baba Hîrca*), iar în nătărăi era, se zice, foarte bine. De îndată însă ce aborda alt gen, devenea strident[18].

Familia Teodorini ocupă un loc bine determinat în istoria teatrului românesc, mai ales prin contribuţia sa la împămîntenirea unei tradiţii teatrale în Oltenia. Deşi Teodorini nu este de fapt ctitorul istoriceşte real al teatrului craiovean, lui i s-a datorat o activitate artistică cu caracter permanent, susţinută cu însufleţire, bogată şi rodnică în Craiova, lui i s-a datorat ridicarea unui local de teatru în oraş şi, în general, interesul — de atunci încoace consecvent — manifestat pentru fenomenul teatral în această parte a ţării. « În Oltenia, numele Teodorini era pronunţat cu evlavie şi de artişti, şi de public . . . »[19] chiar multă vreme după moartea lui Teodor, cel care deţinuse aproape 20 de ani direcţia teatrului şi fascinase o generaţie de spectatori. Fără îndoială că la această generală recunoştinţă a contribuit şi prestigiul cîntăreţei Elena Teodorini.

În afară de rolul de întemeietor al teatrului craiovean, Teodor Teodorini rămîne un actor reprezentativ pentru perioada în care a trăit, un pasionat de teatru. Familie de actori, familia Teodorini a avut în comun respectul şi dragostea pentru teatru pe care Teodor ştiuse să le insufle celor cu care venise în contact.

ANCA COSTA-FORU

DATE NOI PRIVIND ACTIVITATEA DE CRITIC MUZICAL A LUI DINU LIPATTI

De mult ne-am obişnuit ca atunci cînd amintim numele lui Dinu Lipatti să ţinem seama de ceea ce reprezintă artistul pentru arta muzicală românească şi mondială ca interpret, compozitor şi pedagog. De data aceasta interesul nostru se aplică în descifrarea unui aspect mai puţin cunoscut şi, în consecinţă, mai puţin valorificat al interesantei activităţi depuse de Lipatti în domeniul criticii muzicale.

Considerată după publicaţiile cercetate[1], preocuparea sa în această direcţie apare de scurtă durată. Este perioada în care atît studiile, cît şi concertele şi turneele îl obligă să se stabilească la Paris, de unde circulă în toată lumea. Apropierea de critică se produce, după toate probabilităţile, datorită participării intense la viaţa concertistică din capitala Franţei, datorită necesităţii resimţite de a-şi împărtăşi unele

[15] « . . . O parte din actorii acestei trupe şi încă din fruntaşii ei . . . îşi fac o plăcere a subţia şi piţigăia glasul cînd şi unde nu trebuie, a gîtui, a schilodi şi a poci expresiile cele mai dulci . . . o impresie penibilă, dezgustătoare şi plină de o mîhnitoare răceală pentru trupă; cu totul contrariu s-ar întîmpla dacă pronunţia şi intonarea s-ar face liberă şi nesilită, precum le cere natura . . . » (*Trupa de la Guichard*), în « Binele public », Bucureşti, din 24 iulie 1879.

[16] TRAIAN DEMETRESCU, *Cronica teatrală. Teatrul Teodorini*, în « Revista olteană », Craiova, 1888, p. 347—350.

[17] ARTUR GOROVEI, *loc. cit.*

[18] ARISTIZZA ROMANESCU, *op. cit.*, p. 8.

[19] IOAN I. LIVESCU, *Treizeci de ani de teatru. Contribuţii la istoria teatrului românesc*, Bucureşti, 1925, p. 81.

[1] Materialul documentar ne-a fost semnalat de colegul N. Missir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

impresii personale şi mai cu seamă dorinţei de a menţine, în acest fel, legătura cu ţara sa. Trimiţînd cronicile concertelor pariziene la revista « Libertatea », Lipatti pune la îndemîna iubitorului de muzică român numeroase probleme ale artei muzicale contemporane. Aşa cum a practicat această profesiune, Lipatti pare un adept al lui Berlioz, care, cu multă veridicitate, explica atracţia către publicistică astfel: « . . . presa îmi oferă unica recompensă a unui mijloc prin care pot exprima însufleţirea în faţa a tot ce e măreţ, adevărat şi frumos, oriunde s-ar găsi acesta » [2].

Pînă în prezent au fost cunoscute numai fragmente din două cronici ale lui Lipatti [3]. În realitate însă, Lipatti a lucrat în calitate de corespondent muzical pentru România timp de doi ani (1938 şi 1939), activitate în urma căreia a devenit membru al *Asociaţiei internaţionale a criticilor*. El înmănunchea analiza mai multor manifestări din decursul unei săptămîni, alcătuind o dare de seamă care apărea în numita revistă la rubrica « Cronica artistică. Viaţa muzicală la Paris ». Comentariile privind fenomenul muzical în toată complexitatea sa erau un ghid de mare preţ; criticile sale aduceau, la vremea lor, valoroase elemente atît pentru publicul amator, cît şi pentru oamenii de specialitate. Interpretului, creatorului, omului de muzică îi ofereau un preţios schimb de păreri în probleme de estetică muzicală.

Este lesne de observat că această competenţă a criticii lui Lipatti se află în strînsă legătură cu întreaga sa fizionomie artistică. Compoziţiile, rod al lungilor frămîntări de elaborare, denotă originalitatea sa creatoare. Nu întîmplător şi în mod cu totul semnificativ, Ernest Ansermet afirma că Lipatti « avea acea caracteristică infailibilă unui veritabil compozitor: atunci cînd începea să scrie, nu o făcea pentru *a căuta*, ci pentru *a găsi* » [4]. Spiritul său creator se manifestă şi în activitatea interpretativă. Înţelegînd să-şi desăvîrşească personalitatea bazîndu-se pe întreaga experienţă moştenită, Lipatti se apropia cu scrupulozitate de marele său ideal de interpret: a exprima lucruri vechi într-o formă nouă. El aprecia, din acest punct de vedere, că «...adevărata şi marea muzică îşi depăşeşte timpul » [5]. Este neîndoielnic faptul că marele repertoriu pianistic pe care-l avea a permis criticului să-şi dezvolte ideile cu îndrăzneală şi pricepere. În probleme didactice grăieşte de la sine solicitarea lui Lipatti de către Conservatorul din Geneva, unde i se încredinţează catedra de perfecţionare pianistică, deţinută cîndva de marele Liszt. Entuziasmul, energia şi competenţa pe care le-a pus Lipatti în această muncă i-au fost pe deplin recunoscute. Atunci cînd este nevoit din pricina bolii să renunţe la catedră, acceptînd să predea doar un curs de interpretare pe an (timp de patru săptămîni), el îşi va canaliza energia în schiţarea unui proiect de curs în care, pe baza vastei sale experienţe, încearcă teoretizarea principiilor interpretative.

Trăsăturile fundamentale ale personalităţii artistice a lui Dinu Lipatti le regăsim oglindite şi în critica sa. Modul în care s-a obişnuit şi se mai obişnuieşte uneori a se practica critica muzicală rezultă din definiţia dată în *Larousse de la musique*: « Disertaţie literară care pretinde a formula judecăţi de valoare asupra lucrărilor pe care compozitorii le propun audierii publicului sau asupra talentului virtuoşilor şi dirijorilor » [6]. Reţine atenţia expresia plină de tîlc « care pretinde », deoarece este un adevăr că, de-a lungul anilor, mulţi au fost aceia care, pretinzînd a face critică muzicală, comiteau de fapt erori constante, promovînd o critică de o calitate cel puţin discutabilă. Critica lui Lipatti aduce criteriul ştiinţific, principialitatea specialistului obiectiv în analiza pe care o face. Ţinuta criticilor semnate de Lipatti este o mărturie a faptului că exercitarea acestei profesiuni este permisă numai celor înzestraţi cu reale calităţi artistice-profesionale.

Amintim că Lipatti-criticul apare şi în corespondenţa bogată întreţinută de muzicianul român; în scrisorile sale aflăm observaţii pline de profunzime, de exigenţă artistică, de sinceritate, trăsături care se reliefează şi în cronicile propriu-zise despre care vorbim. Scrierile sale din revista « Libertatea » dezvăluie poziţia artistului nesăţios de învăţăminte. Colaborarea muzicianului cu cele mai mari per-

[2] Hector Berlioz, *Memorii* (trad. de George Sbîrcea), Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 269.

[3] Dragoş Tănăsescu, *Dinu Lipatti critic muzical şi pedagog*, în « Muzica », 1964, nr. 12, p. 23—28.

[4] Cf. Dragoş Tănăsescu, *Dinu Lipatti. Viaţa în imagini*, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 18.

[5] *Ibidem*.

[6] *Larousse de la musique*, Paris, 1957.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sonalităţi artistice ale epocii, care prilejuiesc perfecţionarea sa pe toate planurile, are o importantă înrîurire asupra activităţii sale critice.

« Arta — spunea Dinu Lipatti — este un lucru grav. Nu vă serviţi de muzică, ci serviţi-o ». Acest comandament reprezintă esenţialul gîndirii sale artistice; ne-am oprit asupra lui raportîndu-ne de data aceasta la critica sa muzicală. Scrupulozitatea ştiinţifică, simţul artistic deosebit străbat cronicile lui Lipatti; comentariile şi afirmaţiile sale — rod al aceleiaşi concepţii cuprinse în frumosul *moto* amintit — sînt un exemplu de etică profesională.

Lipatti-criticul dovedeşte un simţ analitic deosebit, este nuanţat în relatările sale şi tot atît de personal. El posedă o uşurinţă vizibilă în mînuirea cuvîntului scris şi are o mare spontaneitate în exprimarea efectelor produse de arta muzicală asupra sa. Marea sa dragoste pentru Muzică, pasiunea sa pentru promovarea « adevăratei arte », respectul purtat artistului deplin înzestrat îşi pun pecetea asupra stilului său. Reiese cu claritate perfecta ancorare a criticului în viaţa muzicală pariziană a epocii, cunoaşterea *à fond* a celor mai de seamă creatori şi interpreţi, discernămîntul sever pe care-l aplică în judecăţile sale de valoare. Problemele pe care le ridică, fie privind aspecte stricte de tehnică muzicală, fie noţiuni generale de estetică, denotă muzicianul matur, omul de cultură şi prin posibilitatea sa de a face implicaţii în alte domenii, cum ar fi, de pildă, literatura sau istoria muzicii. Puterea de pătrundere în toată complexitatea fenomenului muzical îl conduce deseori la concluzii semnificative în legătură cu momentul respectiv social, cu realităţile epocii sale.

Critica muzicală, prin însăşi natura ei, presupune o anumită doză de subiectivism legat de sensibilitatea şi de reacţiile respectivului critic în faţa « marii muzici ». La Lipatti, acest « subiectivism » nu numai că nu supără, dar suscită interes datorită bogatei sale experienţe artistice. Un capitol interesant al scrierilor sale critice este alcătuit de referirile la diferite lucrări, la probleme de creaţie. Astfel, unul din compozitorii pentru care Lipatti are o deosebită admiraţie este Igor Strawinski. Participînd la prime audiţii memorabile, el recunoaşte că după o singură luare de contact cu opera respectivă nu este posibilă comentarea definitivă: « Îmi este imposibil să vorbesc în detaliu despre această lucrare auzind-o pentru prima oară », declară criticul cu prilejul executării piesei *Jeux de cartes*. Pentru ca să încerce totuşi, în cîteva formulări concise, să prindă esenţialul, reuşind să încadreze lucrarea în coordonatele creaţiei lui Strawinski: « Nu mă pot stăpîni să mărturisesc că m-a lăsat puţin nedumerit. Netăgăduit, regăsim şi aici verva, spiritul, ironia şi umorul marelui compozitor, totuşi este ceva care mă împiedică să spun: *il a trouvé « le mot »*. Nu atribui această stare decît mie: desigur că voi înţelege cu totul altfel *Jeux de cartes*, « citindu-l » şi reauzindu-l de mai multe ori » [7].

Cu alt prilej, audiind noul *Concert în mi bemol pentru orchestră de cameră* a lui Strawinski, după ce afirmă că l-a « lăsat rece », criticul pune o ipoteză îndrăzneaţă: « Meşteşugul lui Strawinski este întotdeauna acelaşi, mă întreb însă dacă flacăra minunată ce animă *Le Sacre du Printemps*, *Noces* şi *Petruşka*, nu s-a stins o dată cu *Persephone ?* Desigur că nu, şi o doresc din tot sufletul. Ultimele sale lucrări sînt însă atît de obiective, încît nu m-am putut opri să-mi pun această întrebare. În definitiv, este atît de greu să te întreci pe tine însuţi cînd ai dat omenirii *Le Sacre du Printemps !* » [8].

Este, desigur, în această sinceră frămîntare a criticului de a găsi « adevărul », de a pătrunde în miezul procesului de creaţie, un element pozitiv, chiar dacă punctul său de vedere n-ar fi cel mai clar şi mai just. Tot în legătură cu muzica lui Strawinski este de remarcat aprecierea lui Lipatti asupra lucrării *Noces*, pe care o consideră «... una din pietrele fundamentale ale muzicei moderne. Această lucrare, în ciuda aspectului exterior de asprime datorat ritmurilor sălbatice ce înlănţuiesc şi susţin întreaga partiţiune, conţine o doză infinită de poezie » [9].

Ceea ce face o caracteristică a criticului Lipatti este entuziasmul cu care ştie să descopere noul, franchetea cu care admiră realizările creatoare şi vădita sa hotărîre de a contribui la difuzarea muzicii contemporane. Din acest punct de vedere, un deosebit respect are pentru dirijorul Charles Münch, despre care spune: « Ce

[7] Dinu Lipatti, *Viaţa muzicală la Paris*, în « Libertatea », an. VI, nr. 6, 1938, martie 20, p. 95.

[8] Ibidem, an. VI, nr. 12, 1938, iunie 20, p. 208.

[9] Dinu Lipatti, *Cronica artistică. Viaţa muzicală la Paris*, în « Libertatea », an. VII, nr. 11, 1939, iunie 5, p. 175.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

admir mult în acest muzician este lupta ce duce necontenit pentru propăşirea muzicei contemporane, avînd curajul de a impune marelui public lucrări noi, extrem de îndrăzneţe. Bine ar fi dacă celelalte Asociaţiuni simfonice pariziene i-ar imita exemplul! Dar nu oricui este dat să fie un educator al maselor! »[10].

Un mediu care-i oferă audiţii interesante de muzică modernă este Asociaţia « Triton », despre care trimite ştiri, cu lux de amănunte, ce dovedesc deosebita sa exigenţă. Pentru mai multă concludenţă şi în acelaşi timp pentru a avea un model al criticii lui Lipatti, să-l lăsăm să-şi depene impresiile: «Asociaţia «Triton», înfiinţată şi condusă cu multă însufleţire de regretatul P. O. Ferroud, şi-a luat greaua răspundere de a prezenta numai lucruri moderne, în mare parte «prime audiţii». Astfel, aproape toate operele de muzică de cameră ale compozitorilor actuali din Franţa au fost executate graţie asociaţiunii «Triton», ce continuă fără şovăială lupta aceasta atît de frumoasă, dar şi foarte ingrată.

Dacă mi-ar fi permis să aduc totuşi un mic reproş, ar fi pentru felul cum sînt alcătuite unele programe. În adevăr, alături de lucrări remarcabile, am auzit uneori la concertele «Triton», piese lipsite cu desăvîrşire de interes artistic.

Un cvartet de Jean Cartan, executat în condiţiuni excelente de formaţia « Pro-Arte », mi-a lăsat o impresie destul de bună, deşi meşteşugul autorului nu mi s-a părut destul de sigur.

Despre *Sonatina* lui Georges Dandelot, executată de flautistul Le Roy şi de pianistul Perlmutter, nu pot spune decît că a fost redată cu mult brio. Din păcate, lucrarea în sine nu e demnă de autorul oratoriului Pax. Construită pe teme foarte banale, ce se repetă mult prea mult, toată partea melodică este înadins scrisă cu un semiton mai sus decît armonia ei proprie. Pornit în această lucrare cu un asemenea *parti-pris*, autorul nu şi-a atins decît un singur scop: acela de-a fi scris ceva original! Din moment ce nu ţinteşte mai sus, toate argumentele ce-aş putea invoca sînt inutile.

O sonată pentru vioară şi piano de Neugeboren, executată de asemenea extrem de frumos de Charmy şi Perlmutter, ne-a dezvăluit frumoase calităţi componistice, înăbuşite însă de numeroase influenţe.

Nu bănuiam să fiu atît de plăcut impresionat, în a doua parte a programului, la audiţia unei suite pentru flaut şi piano de Marcelle de Manziarly. Autoarea este una din talentatele discipole ale celei mai uriaşe figuri din pedagogia muzicală actuală, a Nadiei Boulanger. Nu mă miră deci, de unde a căpătat o tehnică componistică atît de sănătoasă şi totuşi atît de subtilă. Lucrare specific franceză, fără a fi însă lipsită de profunzime, suita Marcellei de Manziarly este o reuşită deplină şi confirmă din nou calităţile deosebite ale tinerei compozitoare.

Ca încheiere, un cvartet de Honegger, executat remarcabil şi care a avut darul să ne redea optimismul oarecum zdruncinat în partea întîi a programului »[11].

Meritul criticului este evident atunci cînd în puţine cuvinte, datorită bogăţiei paletei sale în caracterizarea pieselor, a conciziei formulărilor, reuşeşte să ofere cititorilor un preţios îndrumar în probleme de creaţie. În acest sens, un exemplu este comentarea *Muzicii pentru orchestră de coarde, percuţie şi celestă* de Béla Bartók:

« Lucrarea merită cea mai mare atenţiune, prezentînd probleme foarte interesante. Partea întîi este muzică pentru muzică spre deosebire de rest ce e mai mult evocativ. Coloritul în care această lucrare este scrisă, efectele neaşteptate pentru mijloacele orchestrale restrînse de care autorul dispune, în sfîrşit felul cum Bartók tratează temele de la un capăt la altul, dau un caracter deosebit acestei lucrări. Execuţia sa este de o greutate capabilă să descurajeze orice dirijor »[12].

Muzica modernă îl atrage în mod vizibil pe Lipatti; de aici, probabil, şi interesul sporit pentru manifestările de la « Triton ». Iată, de pildă, un interesant program pe care-l prezintă publicului românesc:

« La ultimul concert «Triton», dirijat de Ch. Münch, am auzit un *Divertisment* de Marcel Mihalovici, foarte spiritual şi frumos orchestrat, un *Concerto de saxofon*, delicios ca idee, de Jacques Ibert, un alt *Concerto* (pentru orchestră) de Roussel, una din reuşitele lucrări ale regretatului compozitor francez, şi *Trois chansons de fous* de Ferroud, lucrare amuzantă şi sinceră. Ca încheiere, *Pulcinella* de Strawinski, prelucrată după Pergolesi. Lucrarea

[10] DINU LIPATTI, *Viaţa muzicală la Paris*, în « Libertatea », an. VI, nr. 4, 1938, februarie 20, p. 61.

[11] *Ibidem*, an. VI, nr. 9, 1938, mai 5, p. 156.

[12] *Ibidem*, an. VI, nr. 10, 1938, mai 20, p. 175.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este adorabilă; de altfel, tot ce trece prin mîna marelui magician Strawinski nu poate fi decît remarcabil. *Pulcinella* a fost comentată la apariţia sa cu multă patimă. Este, poate, cel mai bun semn de succes!...

Înainte de a încheia, trebuie să menţionez lucrările unui tînăr compozitor elveţian, Raffaele d'Alessandro, al cărui dar componistic promite o frumoasă carieră. Din ce-am auzit, reţin ca foarte interesante: o *SONATINĂ* de piano, un *RECITATIV* şi *RONDO* pentru oboe şi piano, precum şi şase cîntece, executate minunat de Contesa Jean de Palignac şi de Paul Derenne. Sensibilitatea lui d'Alessandro, precum şi siguranţa cu care compune îndreptăţesc cele mai mari speranţe » [13].

Faţă de spiritul ştiinţific şi sobru în care este analizată muzica în alte cronici, aici întîlnim caracterizări mai superficiale, elemente care nu modifică însă, în esenţă, ţinuta scrierilor lui Lipatti. Aceasta mai cu seamă dacă recunoaştem că, atunci cînd un critic de factura sa spune « foarte spiritual », « delicios », « amuzant », « adorabil », obişnuitele expresii capătă un sens precis şi pot fi edificatoare în orientarea justă a cititorilor.

Seriozitatea cu care-şi îndeplineşte Lipatti sarcinile de corespondent muzical nu poate fi pusă la îndoială nici o clipă. Ilustrativ în acest sens este modul în care vorbeşte despre creaţia lui Brahms; referindu-se la Simfonia în mi minor, el precizează:

« Scrisă în ultima parte a vieţii marelui compozitor, a fost executată pentru prima dată la Mainingen în 1885. Cîtă pasiune, cîtă impetuozitate şi măreţie conţin aceste admirabile pagini! Singur andantele contrastează cu restul simfoniei prin caracterul lui de profundă expresie şi contemplare » [14].

Despre Variaţiunile pe o temă de Haydn arată că «... au fost compuse în 1873. Tema, extrasă dintr-un divertisment pentru suflători de Haydn, constă într-o frază plină de graţie, pe care Brahms reuşeşte s-o transforme şi să-i dea o viaţă de sine stătătoare în fiecare variaţiune. Modul minor este aproape tot timpul orchestrat cu un colorit foarte bogat » [15].

Iar despre *Concertul pentru pian nr. 2 în Si bemol* al lui Brahms apreciază: « ... este, cred, cel mai greu din toate concertele clasice ale literaturii pianului, opunînd executantului probleme tehnice aproape de neînvins, atît prin durata sa excepţional de mare şi prin numeroasele pasagii în care dinamismul solistului e pus la grea încercare.

Un asemenea monument instrumental numai Backhaus îl poate domina în zilele noastre şi, uneori, Kempff » [16].

Dacă ideile critice ale lui Lipatti cu privire la creaţie au solicitat atenţia noastră, nu este mai puţin adevărat că, aflînd părerile sale despre interpretare, sîntem, poate, şi mai captivaţi. Obiectivitatea, exigenţa şi curajul de a-şi expune punctul de vedere impresionează mai cu seamă atunci cînd severa judecată a criticului se aplică unora dintre cele mai remarcabile figuri ale artei interpretative mondiale. Aceeaşi consecvenţă, aceeaşi unitate între propriile sale concepţii şi ceea ce pretinde de la alţii. Ideea de bază care l-a condus pe Lipatti-interpretul, formulată în proiectul cursului său, sună astfel: « Respectarea textului scris cu cea mai deplină scrupulozitate . . . , la care se adaugă elanul inimii noastre, spontaneitatea, libertatea, diversitatea sentimentelor noastre » [17]. Acest drum al marilor tălmăcitori ai muzicii a înţeles să-l urmeze cu perseverenţă şi, urmărindu-şi idealul, îşi fundamentează observaţiile critice pe aceleaşi principii. Este astfel grăitoare izbucnirea admiraţiei sale la audierea celebrei formaţii de cvartet din Budapesta, care-l « entuziasmează la culme »:

« Au executat dumnezeieşte *Cvartetul în sol major* (nr. 81) de Haydn, cel în do minor (nr. 17) de Mozart, precum şi cel în si bemol (cu marea fugă) de Beethoven. Nu pot să descriu ce momente admirabile mi-a procurat acest concert!

Preciziunea atacului era atît de perfectă încît cei patru artişti deveneau un singur executant. În afară de perfecţiunea tehnică la care au ajuns, am admirat respectul ce aceşti desăvîrşiţi muzicieni au pentru lucrările executate.

Cvartetul Mozart, extraordinare pagini în care presimţim deja apariţia apropiată a unui Beethoven, a vibrat cu multă sensibilitate sub arcuşurile cvartetului din Budapesta. Introducerea primei părţi a acestei lucrări este pur şi simplu uimitoare.

[13] DINU LIPATTI, *Viaţa muzicală la Paris*, în « Libertatea », an. VI, nr. 11, 1938, iunie 5, p. 191. Cu prilejul altor concerte la « Triton », Lipatti îşi mai exprimă păreri despre B. Martinu, F. Schmit, M. Mihailovici, I. Strawinski.

[14] *Ibidem* an. VI, nr. 9, 1938, mai 5, p. 156.

[15] *Ibidem*.

[16] *Ibidem*.

[17] Cf. Dragoş Tănăsescu, *Dinu Lipatti. Viaţa în imagini*, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 17.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În cvartetul de Beethoven, a cărui fugă este una din cele mai dificile pagini din literatura muzicii de cameră, cei patru protagoniști s-au întrecut pe ei înșiși. Scherzo-ul *Cvartetului în fa major* (op. 135) de Beethoven, dat în «bis», a încheiat o seară de muzică pe care am fi dorit-o interminabilă »[18].

Numeroase sînt laturile atinse de Lipatti în cronicile sale; are reflecții interesante și cu privire la orchestre și la dirijori. Astfel, despre Orchestra Filarmonică din Paris el spune: « Nu mă pot împiedica s-o consider ca cea mai bună orchestră din Franța ».

Printre dirijorii care se bucură de totala apreciere a acestui exigent critic se numără George Enescu, Charles Münch, Furtwaengler. Se cunoaște îndeobște marea admirație pe care a inspirat-o Enescu, din toate punctele de vedere, lui Lipatti, pentru care realizările « maestrului » erau o întruchipare ideală a artei. Afirmația sa în legătură cu tălmăcirea enesciană a muzicii lui Brahms este o confirmare în acest sens:

« Mărturisesc că, de cîte ori se execută *Simfonia în mi minor* de Brahms, evit s-o ascult, pentru a păstra cu sfințenie amintirea extraordinarei interpretări a maestrului Enescu »[19].

În toate domeniile este capabil să discute aspecte specifice, pătrunzînd cu ușurință în miezul problemelor artei interpretative. Pe cît este de necruțător cînd este vorba de interpretări mediocre[20], pe atît este de entuziasmat cînd descoperă calități care întrezăresc posibilități de dezvoltare[21].

Nestăvilită îi este admirația atunci cînd întîlnește personalități artistice în cea mai înaltă accepție a termenului. Astfel figura Wandei Landowska îl copleșește; el are un deosebit respect pentru felul în care această mare interpretă înțelege opera lui Bach:

« Wanda Landowska este fără îndoială una din cele mai mari interprete ale muzicii clasice . . . Respectul profund datorat marilor maeștri nu împiedică pe Wanda Landowska să-și exprime felul său cu totul personal de a interpreta muzica acestora. Trebuie să spun că întotdeauna are dreptate, în tot ce face, chiar atunci cînd inspirația momentului o face să se îndepărteze de litera cărții. În domeniul ornamentelor și al trilurilor, atît de greu de realizat cînd e vorba de clasici, Wanda Landowska este uimitoare. La unul din cursurile din anii trecuți a mărturisit că, cu cît execută mai mult Bach, cu atît îl cîntă într-un tempo mai rar. Și de data aceasta are dreptate! « *Le Clavecin bien tempéré* » sub mîinile sale devine mai grandios și totodată mai expresiv decît ne-am obișnuit să-l auzim . . .

Wanda Landowska este tot atît de remarcabilă pianistă pe cît de rafinată clavecinistă, reușind la piano efecte surprinzătoare grație îndelungatei experiențe a clavecinului »[22].

În prezentarea personalităților interpretative, stilul lui Lipatti se colorează cu o terminologie în care răzbate lirismul, patosul său. Neîndoios apare faptul că părerile sale despre pianiștii epocii au un *cachet* deosebit. Născute din propria-i experiență în practica pianistică care-i permite judecăți, comparații, definirea precisă a procesului de creație în interpretare, afirmațiile respective sînt pe cît de curajoase, pe atît de instructive. Părerea sa despre Sauer, fostul discipol al lui Liszt, cel mai de seamă interpret al romanticilor din vremea sa, una din autoritățile necontestate ale artei pianistice mondiale, face obiectul uneia din cele mai izbutite cronici ale lui Lipatti. El redă un adevărat portret muzical al pianistului octogenar: « N-am fost de mult atît de emoționat ca la apariția pe estradă a venerabilei și ilustrei figuri a neschimbatului Emil Sauer. Aceeași siluetă distinsă și demnă, același om, același artist. Emil Sauer rămîne pentru generația noastră un simbol al secolului trecut, una din rarele întruchipări a «pianistului-vultur ». . . Sauer a executat într-un mod admirabil *Sonata op. 27 nr. 2 în do diez minor* de Beethoven. Dacă în prima parte jocul său a fost prea concret ca sonoritate, restul sonatei însă l-a executat într-un chip magistral, menajînd toate efectele în «crescendo», fără a precipita finalul, păstrînd o vigoare și claritate excepționale în pasagiile rapide. Aici o paranteză. Paleta sonoră a lui Sauer sau a lui Paderewski este, incontestabil, mai redusă decît a unui Horowitz sau Gieseking.

[18] DINU LIPATTI, *Viața muzicală la Paris*, în « Libertatea », an. VI, nr. 11, 1938, iunie 5, p. 191.

[19] *Ibidem*, an. VI, nr. 9, 1938, mai 5, p. 156.

[20] Pianistul Kilenyi (20 martie 1938); pianistul Jan Smeterlin (5 mai 1938); violonistul și dirijorul Leon Szighera (20 iunie 1938); dirijorul Sidney Beer (5 mai 1938).

[21] Pianista Nadine Desouches (5 iunie 1939); harpista Micheline Kahn (20 martie 1938).

[22] DINU LIPATTI, *Viața muzicală la Paris*, în « Libertatea » an. VI, nr. 1, 1938, iunie 20, p. 208.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe acest capitol am impresia că generaţia pianiştilor actuali a marcat un progres netăgăduit, fiind, desigur, mult ajutată de perfecţionarea mecanică a pianelor moderne. Astfel îmi explic de ce, în prima parte a *Sonatei* de Beethoven, Sauer nu utiliza de loc *les* «demi-teintes», atît de scumpe unui Gieseking, unui Kempff şi chiar unui Schnabel. Pianistul actual poate colora mult mai mult decît în secolul trecut şi este obligat să se asculte cu mai mare atenţie...

Halucination (sic) de Schumann a fost o adevărată fîlfîire de aripi. Acelaşi lucru pot spune despre toate pasagiile în «leggiero» din piesele de Chopin, executate în a doua parte. *Fantezia în fa minor* a fost miraculoasă ca vitalitate, iar mult cîntata *Nocturnă în mi bemol major* a întinerit-o, graţie tocmai lipsei unui «rubato» exagerat cu care ne-am obişnuit, din păcate, s-o ascultăm. Punctul culminant însă l-a atins în *Valsul op. 42 în la bemol*, în care Sauer s-a întrecut pe sine, dînd o viaţă nouă acestor pagini miraculoase»[23].

Pe Wladimir Horowitz, deşi îl numeşte «vrăjitor al pianului», îl prezintă într-o lumină destul de dezavantajoasă, unul din reproşurile aduse fiind acela că ar avea tendinţa de «intelectualizare» în interpretare:

«Mă aşteptam să regăsesc virtuozul diabolic ce uimise o lume întreagă la apariţia sa. L-am regăsit, însă transformat, şi nu în sensul cel mai fericit. Din punct de vedere tehnic a rămas, incontestabil, acelaşi pianist extraordinar; însă am impresia — şi cred că nu sînt singurul — că Horovitz vrea cu orice preţ să-şi purifice interpretările, să le dezbrace de tot ce crede c-ar putea fi artificial. În aşa fel încît ajunge tocmai la efectul contrar: jocul său devine mecanic şi fatal... artificial!

...Ar ajunge un cuvînt spre a elibera un mare pianist de propria-i fantomă! La Bruyère spune: «Oamenii vor mereu să arate aşa cum ar dori să fie, iar nu cum sînt în realitate».

Sonata op. 31 nr. 3 de Beethoven a suferit cel mai mult de această intelectualizare. Suna ca o muzică de dincolo de mormînt! De asemeni *Scherzo-ul în mi major* de Chopin, această extraordinară pagină plină de poezie, evocatoare îndepărtată a bătrînelor «moduri», adevărată capodoperă, a fost răstignit de Horowitz într-un chip barbar.

În a doua parte însă, pianistul ne-a oferit satisfacţiuni ce muzicantul nu ne-a putut acorda în prima. Două *Etude* de Debussy (nu unele din cele mai reuşite) au fost executate cum nu se poate visa mai frumos. Iar în *Nocturna nr. 6* de Fauré, miracolul s-a produs: Horowitz a uitat că e Horowitz şi a redevenit un simplu muzician, interpretînd-o magistral, dîndu-i toată poezia necesară şi reuşind, în sfîrşit, a ne emoţiona. *Balada IV-a* de Chopin mai puţin bine, totuşi destul de interesant. Cunoscutul *Vals în la bemol* de Brahms, dat în «bis», a fost ceva feeric, cum nu se poate descrie. Totul în «pianissimo» cu excepţia basului şi a melodiei superioare, ce erau puţin accentuate. Un *Capriccio* de Dohnanyi extrem de briliant, executat cu toată convingerea unor degete de oţel, a înflăcărat sala şi ne-a ocazionat o serie de adorabile bisuri.

În ziua cînd Horowitz se va accepta aşa cum este, va fi, poate, cel mai extraordinar pianist din toate timpurile»[24].

Pentru cei care cunosc interpretările lui Horowitz, obiecţiile lui Lipatti ar putea să apară uneori neclare. Sîntem de acord că «măiestria în interpretare începe acolo unde dispare strălucirea tehnică, unde ascultăm numai muzica»[25]. Cînd vorbim de Horowitz, nu trebuie uitat însă faptul că virtuozitatea vine la el din intensitatea şi plasticitatea imaginilor.

Simţul critic al lui Lipatti se aplică egal la toate «vedetele» pe care are prilejul să le cunoască. Iată-l astfel entuziasmat la apariţia lui Walter Gieseking: «Ce minunat pianist, ce adînc cunoscător al instrumentului său!», fapt care nu-l opreşte de la o meticuloasă trecere în revistă a calităţilor şi lipsurilor evidenţiate de execuţia sa: «Dacă în *Op. 111* de Beethoven, Gieseking a întrebuinţat uneori un atac prea brutal, răpindu-ne astfel, în mare parte, frumuseţea Arioso-ului şi a variaţiunilor sale, în schimb în Ravel a fost de neîntrecut. Graţie jocului său extrem de suplu, Gieseking obţine efecte nebănuite în «pianissimo».

În Sonatele de Scarlatti, ne-a încîntat prin preciziunea şi egalitatea pasagiilor rapide, iar în *Suita* de Bach am admirat

[23] DINU LIPATTI, *Cronica artistică-muzicală. Viaţa la Paris*, în «Libertatea», an. VII, nr. 10, 1939, mai 20, p. 155.
[24] *Ibidem*.
[25] D. ŞOSTAKOVICI, *Măiestrie şi meserie*, în Советская культура 1956, iulie 20.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu cîtă claritate a redat partea melodică »[26].

În acelaşi articol îşi exprimă şi părerea cu privire la Alfred Cortot:

« Unul din cei mai mari pianişti actuali, cel mai aprig apărător al romantismului, singurul, poate, în care niciodată virtuosul nu predomină interpretul...

Cîtă distincţiune în *Balada* de Fauré şi ce admirabil redată de marele muzician. Nu mai vorbesc de *Variaţiunile simfonice* de Franck, în care Cortot de fiecare dată izbuteşte să facă minunea de a reîmprospăta atît forma cît şi esenţa muzicală ale acestei lucrări oarecum învechite.

Concertul pentru mîna stîngă de Ravel a fost scris în acelaşi timp cu strălucitul *Concert în sol major*, dar mult mai puţin cîntat decît acesta din urmă. Dedicat pianistului Paul Witgenstein ce şi-a pierdut braţul în război, *Concertul pentru mîna stîngă* este ultima lucrare a lui Ravel.

Cortot, deşi are un aranjament propriu pentru ambele mîini al acestui concert, l-a executat, totuşi, în versiunea originală.

Să nu ştie stînga ce face dreapta nu-şi are rostul aici: stînga lui Cortot a întrecut dreapta sa. Şi nu e uşor lucru! »[27].

Concertul lui Edwin Fischer provoacă de asemenea observaţii interesante:

« Cît de admirabil au fost executate *Impromptu-urile* de Schubert, unde Fischer a ştiut atît de bine să redea finețea, melancolia şi vioiciunea, cuprinse în aceste încîntătoare pagini.

Fantezia cromatică de Bach, pe care Fischer a revăzut-o cu multă pricepere şi ingeniozitate, a fost executată în mod strălucit, fără a fi pierdut, totuşi, din măreţie. Această lucrare este, fără îndoială, una din specialităţile sale!

Nu tot acelaşi lucru pot spune despre *Barcarolla* şi *Nocturna în si major* de Chopin. De ce oare atîta asprime în interpretare? Cîtă deosebire între concepţia aceasta solidă, dar lipsită de fineţe, şi cealaltă, subtilă şi aristocrată, a lui Cortot!

Fischer a fost măreţ în *Appassionata* şi a dat dovadă de mari posibilităţi sonore. De la Schnabel n-am mai auzit această sonată atît de frumos executată »[28].

În sfîrşit, iată şi părerea criticului Lipatti la audierea lui Arthur Rubinstein:

«...*Toccata în do major* de Bach, cu care a început concertul, a fost incontestabil minunată sub mîinile acestui mare virtuoz, însă păcătuia printr-o nestabilitate a tempoului.

Atît *Preludiul* cît şi *Fuga* acestei *Toccate* cer în mod imperios o pulsaţiune ritmică impecabilă. Numai astfel un pianist poate atinge efectul de măreţie obţinut de orgă.

Rubinstein a executat apoi *Studiile simfonice* de Schumann. Nici un pasaj de bravură nu rezistă acestui mare tehnician; aş fi dorit însă o mai multă sensibilitate în interpretare. Ce bine ar fi să uite din cînd în cînd că se numeşte Rubinstein şi să fie pur şi simplu un muzician...

Mouvements perpétuels de Poulenc a fost minunat. De asemeni *Hommage à Rameau*, *Ondines* şi *Minstrels* de Debussy.

Nu mai vorbim de bucăţile spaniole în care Rubinstein este de neîntrecut. În preacunoscuta *Poloneză în la bemol* de Chopin mi s-a părut mai puţin bine... Deşi îndrăzneala este mare îmi permit totuşi să spun că paleta sonoră a lui Rubinstein nu este prea bogată. În lucrări romantice, pline de bravură, unde pedala forte are adeseori misiunea de a masca multe pasagii neclare, jocul unui asemenea pianist este foarte indicat. Nu-l văd însă executînd o sonată de Mozart sau chiar o partită de Bach. Asta nu-l împiedică însă pe Rubinstein să rămînă unul din marii pianişti actuali, care, cînd vrea să lucreze, poate face minuni »[29].

Parcurgînd aceste analize ale artei interpretative, constatăm existenţa unor elemente care ar putea, desigur, servi la elaborarea unei « istorii a pianisticii ».

Ca încheiere a gîndurilor lui Lipatti expuse în cronicile muzicale, mai menţionăm prezentarea cuplului interpretativ Enescu-Menuhin:

« Enescu şi Menuhin reuniţi într-un singur concert! Primul dirijînd dumnezeieşte *Concerto*-urile de Brahms, Schumann (primă audiţie) şi Mendelssohn, iar Menuhin executîndu-le la perfecţiune. Clipe extrem de frumoase, în care cei ce păstrează amintirea neuitatelor concerte ale maestrului Enescu, au avut iluzia de a-l auzi pe alocuri, prin arcuşul lui Menuhin. Tînărului virtuoz îi doresc din inimă să continue a primi cu aceeaşi dragoste respectuoasă

[26] DINU LIPATTI, *Viaţa muzicală la Paris*, în « Libertatea », an. VI, nr. 4, 1938, februarie 20, p. 61.

[27] *Ibidem*, an. VI, nr. 4, 1938, februarie 20, p. 61.

[28] *Ibidem*, an. VI, nr. 7, 1938, aprilie 5, p. 116.

[29] *Ibidem*, an. VI, nr. 11, 1938, iunie 5, p. 191.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

darul minunat al lui George Enescu, fără care toată perfecţiunea instrumentală la care a ajuns nu-l va putea purta pe culmile înalte ale artei sale.

Nu mă aşteptam ca Hephzibah Menuhim, sora sa, să fie o atît de desăvîrşită pianistă. În concertul ce-au dat împreună, nu ştiam pe care să admir mai mult. Au cîntat o SONATĂ de Mozart în fa major, într-un stil de o puritate remarcabilă, *Sonata în do minor* de Beethoven, şi cea de Lekeu, pe care cu toată bunăvoinţa, nu pot s-o consider decît ca o lucrare de proastă calitate. Totuşi cei doi Menuhin au executat-o admirabil »[30].

Am dezbătut aici, după o problematică comună, cronicile muzicale publicale de Dinu Lipatti. Pentru cercetătorul de azi ele prezintă o deosebită valoare, prin faptul că scot în evidenţă concepţiile estetice ale muzicianului. Dînd dovada profunzimii şi abilităţii sale în discutarea problemelor muzicale, critica lui Lipatti aduce un argument în plus în ilustrarea bogăţiei personalităţii sale artistice, confirmînd şi pe această latură valoarea credinciosului slujitor al muzicii.

FERNANDA FONI

NOI CONTRIBUŢII PRIVITOARE LA DESFIINŢAREA VREMELNICĂ A CONSERVATORULUI DIN IAŞI ÎN OCTOMBRIE 1875

În 1875, făcîndu-se un bilanţ al activităţii Şcolii de muzică (Conservatorului) din Iaşi, s-a ajuns la concluzia că situaţia nu era îmbucurătoare.

Se cheltuiseră sume importante pentru stabilizarea sa într-o casă corespunzătoare tocmai în momentul cînd însuşi directorul, C. Gros, într-un memoriu adresat ministrului cultelor şi instrucţiunii publice[1], propune o reorganizare a Conservatorului cumulînd sub aceeaşi direcţie întreaga organizare muzicală şcolară din Iaşi.

Din raportul său reiese starea precară în care se găsea Conservatorul şi lipsa de rezultate, deşi se cheltuiau anual 49 210 franci[2], « fără ca cu această sumă să avem o şcoală de muzică completă, fără a avea măcar profesori de muzică vocală indispensabili pe la şcolile primare şi secundare din acest oraş şi fără a avea un cor bisericesc care să corespundă cu cheltuielile ce se fac pentru el »[3].

Titu Maiorescu, care fusese mult timp membru în comitetul învăţămîntului din Moldova îndată după Unirea din 1859, cunoştea începuturile şi evoluţia « Şcolii de muzică din Iaşi », aşa încît acum, în calitatea sa de ministru, putea să dispună asupra acesteia.

În loc însă să ia măsuri de consolidare şi de reorganizare temeinică, tributar intereselor partidului din care făcea parte, recurge la o soluţie negativă: aceea a desfiinţării Conservatorului din Iaşi, pe motivul că « nu a produs nici cel mai mic rezultat de cînd funcţionează, şi din profesorii lui să treacă unul — cel mai capabil de a conduce un cor — la şcolile normale de băieţi şi fete, altul la liceu şi doi profesori de instrumente, spre încercare, la universitate »[4].

Urmarea imediată a acestei propuneri a fost încunoştinţarea lui C. Gros că, întrucît prin Decretul nr. 2 009 din 23 decembrie 1875 s-a desfiinţat Conservatorul din Iaşi, este invitat a pune în vedere profesorilor că pe ziua de 1 ianuarie 1876 erau puşi în disponibilitate[5].

[30] DINU LIPATTI, *Viaţa muzicală la Paris*, în «Libertatea», an. VI, nr. 10, 1938, mai 20, p. 175.

[1] Raportul lui C. Gros nr. 53 din 6 octombrie 1875 către Titu Maiorescu, ministrul cultelor şi instrucţiunii publice, privitor la reorganizarea Conservatorului din Iaşi (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 2 844/1875, f. 55).

[2] Se arată printr-un tablou justificarea acestei sume astfel: Conservatorul din Iaşi, personalul şi cheltuielile administrative: 29 744 de franci; corul bisericesc de la mitropolie: 7 600 de franci; corul de la Nicoriţa şi Sf. Lazăr: 8 000 fr.; profesorii de muzică vocală de la Liceul Trei-Ierarhi şi Şcoala centrală de fete: 3 866 fr. Total: 49 210,64 fr. (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 2 844/1875, f. 56v).

[3] Ibidem, f. 55.

[4] Memoriul nr. 8 780 din 2 octombrie 1875 al lui Titu Maiorescu către membrii Consiliului permanent de instrucţiune, prin care propune modul cum vede generalizarea învăţămîntului muzical în şcolile elementare şi justifică desfiinţarea Conservatorului din Iaşi.

[5] Adresa nr. 10 535 din 30 decembrie 1875 către C. Gros, prin care anunţă că prin bugetul rectificativ pe 1876, votat de Adunarea Deputaţilor şi sancţionat prin înaltul Decret domnesc nr. 2 009 din 23 curent, s-a desfiinţat Conservatorul din Iaşi (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 2844/1875, f. 85).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Brutalitatea acestei hotărîri în plină evoluţie a acelui conservator, care-şi formase o temeinică tradiţie la Iaşi a dovedit că nu incapacitatea sau economiile bugetare dictau acea măsură, ci anumite resentimente politice ale lui Titu Maiorescu. În sprijinul acestei afirmaţii stă selecţiunea făcută la reîncadrarea profesorilor. Cei reîncadraţi la diverse şcoli vor primi salarii mai mari. În schimb, aşa cum adnotează memoriul însuşi Titu Maiorescu, rămîneau în disponibilitate profesorii C. Gros, Gavril Musicescu, Gh. I. Dima, Biscottini şi Galino. I se acordă clemenţa lui Gros de a locui în localul Conservatorului « pînă la Sf. Gheorghe 1876 ».

Consiliul permanent, format din I. Zalomit, G. E. Frollo şi D. Petrescu, aprobă proiectul lui T. Maiorescu, cu amendamentul « ca doi profesori de instrumente să treacă la universitate » [6].

Ulterior, Titu Maiorescu adaugă cu mînă proprie pe textul memoriului către membri Consiliului permanent următoarea repartiţie a profesorilor proveniţi de la conservatorul desfiinţat [7]:

« Dl. *I. E. Caudella* va face deocamdată, pînă la altă dispoziţie, un curs facultativ de armonie şi de istoria artei muzicale la Facultatea de litere a Universităţii Iaşi, în tot trei ore pe săptămînă cel puţin; dl. *Parini*, un curs de elemente de muzică la externatul secundar de fete, primind pentru aceasta directive de la profesorul muzicei vocale la şcolile normale; dl. *Mezzetti*, muzică vocală la liceu, cu însărcinarea de a forma un cor vocal din elevii care urmează; dl. *W. Humpel*, un asemenea curs atît la Şcoala normală de la Trei-Ierarhi, în locul profesorului de astăzi, cît şi la Şcoala centrală de fete, alături cu d-na *Carnéga*, care va continua lecţiile de pînă acum de clavir elementar cu leafa vechie, iar dl. *Humpel*, cu restul noului salariu şi cu salariul de la Trei-Ierarhi, va fi însărcinat a forma corul îndeosebi alcătuit pentru muzica naţională şi a Şcoalei de la Trei-Ierarhi şi pentru muzica bisericească. Dl. *Parini* se va însărcina cu un curs de muzică elementară la externatul de fete cu salariu de 2 000 lei noi pe an, iar cu 1 600 va fi conducător al corului metropolitan D. Musicescu, conform recomandării din fost preşed. al Comitet. muzical. În Bucureşti se va însărcina dl. profesor al Conservatorului *Ştefănescu* şi cu muzica vocală la şcoala normală, cu destinarea specială de a forma cor de muzică naţională şi bisericească. Această muzică naţională şi bisericească va servi şi la Şcoala centrală de fete pentru profesoara actuală de acolo. T. Maiorescu ».

La sfîrşitul memoriului, T. Maiorescu adaugă:

« Camera votînd desfiinţarea Conservatorului din Iaşi prin bugetul rectificativ pe 1876, însă cu păstrarea a patru profesori ai lui care să fie împărţiţi pe la şcoli, se decide: rămîn în disponibilitate dd.: C. Gros, Musicescu, Dima, Biscottini şi Galino, însă d-l Gros va avea voie să locuiască în edificiul închiriat pentru conservator pînă la Sf. Gheorghe 1876 ».

În dorinţa de a nu creea nemulţumiri profesorilor dislocaţi, însuşi Maiorescu concepe textele telegramelor prin care sînt anunţaţi de noile schimbări, mărindu-li-se, totodată şi salariile. Astfel, lui Parini, profesor de violoncel, fapt curios pentru cultura şi simţul pedagogic al lui T. Maiorescu, i se schimbă disciplina de predare, fiind « însărcinat de la 1 ianuarie viitor cu un *curs de muzică vocala* la externatul secundar de fete cu salariul de 2 000 franci pe an » [8]. Prof. V. Humpel, profesor de flaut, este « însărcinat cu formarea unui cor vocal la Şcoala centrală de fete cu o diurnă de 2 268 lei pe an » [9] şi în plus este « însărcinat cu cursul de muzică vocală corală la Şcoala preparandală „Vasile Lupu" cu salariu de 3 600 franci pe an », adică totalizînd un salariu de 5 868 franci anual.

Prof. P. Mezzetti, de solfegiu şi *bel canto*, « rămîne însărcinat de la 1 ianuarie viitor cu cursul de muzică la liceu », sporindu-i-se salariul « la suma totală de 3 600 franci pe an » [10].

Grija lui T. Maiorescu a fost ca desfiinţarea Conservatorului din Iaşi să nu stîrnească reacţia vechilor profesori, al căror

[6] Avizul Consiliului permanent nr. 1 919 din 11 noiembrie 1875, pus pe memoriul lui T. Maiorescu din 21 octombrie 1875 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos 2 844/1875, f. 80 şi 100).

[7] Memoriul lui Titu Maiorescu către membrii Consiliului permanent cu nr. 8 780 din 21 octombrie 1875 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 2 844/1875, f. 88 şi 100).

[8] Memoriul lui Titu Maiorescu către membrii Consiliului permanent cu nr. 8 780 din 21 octombrie 1875 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 2 844/1875, f. 91).

[9] Ibidem.

[10] Memoriul lui Titu Maiorescu către membrii Consiliului permanent cu nr. 8 780 din 21 octombrie 1875 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 2 844/1875, f. 94).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prestigiu putea duce la unele proteste vehemente, infirmînd hotărîrea vădit pripită.

Pentru aceasta a recurs la încadrarea unor profesori în posturi mai mici, uneori necorespunzătoare îndelungatei lor experienţe, ispitindu-i şi reducîndu-i la tacita acceptare prin acordarea unor salarii mai mari. În cazul lui Musicescu, a cărei personalitate muzicală începuse a fi apreciată la Iaşi, T. Maiorescu se adresează personal lui Grigore Buicliu, procuror general şi preşedinte al Comitetului muzical, cu următoarele:

« Prin bugetul rectificativ pe 1876 s-a desfiinţat Conservatorul din Iaşi. Nemaiavînd, prin urmare, a funcţiona Comitetul muzical, ministeriul mulţumeşte comitetului pentru însărcinarea onorifică ce a îndeplinit pînă acum. Vă rog totodată să-mi daţi părerea d-voastră cine din foştii profesori ai conservatorului sau fostul profesor la Şcoala normală Trei-Ierarhi s-ar putea însărcina cu conducerea corului metropolitan cu diurnă de 1 600 franci pe an » [11].

Gr. Buicliu l-a propus pe G. Musicescu, cu menţiunea « nu numai posedă cunoştinţe muzicale obişnuite, dar s-a ocupat în special şi de muzica religioasă la Petersburg, unde şi-a făcut studiile » [12].

În urma acestei recomandări s-a comunicat lui G. Musicescu că a fost numit, începînd de la 15 ianuarie 1876, cu conducerea corului metropolitan, cu salariu anual de 1600 [13].

Au existat şi plîngeri, în faţa cărora s-au văzut gesturi de omenie şi colegialitate rară, cum a fost cazul profesorului Humpel, care cedează cel de-al doilea post primit — cel de muzică vocală la Şcoala centrală de fete — bătrînului şi împovăratului de grea familie C. Gros, rămas literalmente pe din afară [14]. C. Gros telegrafiază lui T. Maiorescu mulţumirile sale, dar, cu demnitatea jignită a celui mai vechi profesor şi director, îl înştiinţează că, « aflînd că postul la Şcoala centrală este retribuit numai cu 100 franci mensual, îl voi accepta cu recunoştinţă, însă cu retribuţiunea egală a d-lor Mezzetti, Caudella, Humpel. Sper că veţi accepta ca ocupînd un post inferior colegilor, ca şi inferiorii mei, ar fi o disgraţie, aproape o degradare, ceea ce nu cred că merit după 16 ani de serviciu ireproşabil » [15]. Cu pripă şi cu cruzime, T. Maiorescu pune rezoluţia: « Ministeriul neputînd schimba bugetul votat de Cameră, se va numi dl. Biscottini, fost profesor la conservator, la Şcoala centrală, în locul lui Gros, căruia i se va comunica aceasta » [16].

O replică usturătoare la adresa « logicianului » ministru Titu Maiorescu faţă de modul arbitrar şi autoritar cu care a înţeles a lucra, luînd măsuri pripite dăunătoare intereselor culturii romîneşti, a fost dată de Comitetul permanent, care, prin şedinţa din 13 aprilie 1877, infirma decizia lui T. Maiorescu prin următoarele constatări: înfiinţarea unei catedre de muzică la Facultatea de litere din Iaşi, aşa cum hotărîse T. Maiorescu, este o soluţie, « de nu foarte deplasată într-o facultate de litere, cel puţin o catedră de lux acolo unde lipsesc încă catedrele cu adevărat necesarii ».

Cere « să se revoace *imediat* persoanele numite pe cale nelegală la catedra din nou înfiinţată de muzică la Facultatea din Iaşi » [17].

Evident, Ed. Caudella, căci el era vizat, a protestat contra rămînerii sale în suspensie printr-o cerere redactată în limba germană. Preşedintele Consiliului de Miniştri, V. Kostaki, îl recomandă pe petiţionar « ca o persoană nu numai foarte eminentă în arta sa, dar şi apreciată pentru serviciile sale de publicul de dincolo de Milcov » [18].

Toate aceste grave încurcături pun premisele reînfiinţării Conservatorului din Iaşi, cu atît mai mult cu cît această hotărîre era şi în vederile noului ministru, C. Orăscu [19].

Într-adevăr, constatîndu-se greşala săvîrşită de ministeriatul lui Titu Maiorescu, Consiliul permanent, în şedinţa din 27

[11] Ciorna originală scrisă de T. Maiorescu la 31 decembrie 1875 şi trimisă lui Gr. Buicliu la Iaşi. Conform recomandării lui Buicliu, a fost numit G. Musicescu « conducător al chorului metropolitan », începînd de la ianuarie 1876. Din lista profesorilor Conservatorului din Iaşi reiese că G. Musicescu fusese numit prin concurs în 1872 ca profesor provizoriu de armonie (Arh. st. Buc., Min. Instr. dos. 2 844/1875, f. 88, 93 şi 89).

[12] Arh. st. Buc. Min. Instr., dos. 3169/1876, f. 2.

[13] Adresa de numire nr. 359 din 15 ianuarie 1876 şi comunicarea către Mitropolia Moldovei (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876, f. 3—4).

[14] Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876 f. 6.

[15] Telegrama din 29 ianuarie 1876 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/876, f. 10).

[16] Ibidem.

[17] Proces-verbal nr. 687 din 13 aprilie 1876, semnat de Aaron Florian, I. Zalomit, V. A. Ureche, dr. Petrescu şi G. Stephănescu (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876, f. 34).

[18] Ibidem, f. 61.

[19] Instalat în aprilie 1876 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876, f. 34).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

august 1876, a hotărît reînfiinţarea Conservatorului din Iaşi, necesitate « recunoscută şi de Adunarea Deputaţilor » [20].

Deoarece reînfiinţarea nu era prevăzută în bugetul în curs, se cerea profesorilor recomandaţi a face un sacrificiu ca pînă la ianuarie 1877, cînd şcoala va fi repusă în buget, să continue lecţiile [21].

Ministerul a primit şi îndemnul foştilor profesori ai conservatorului desfiinţat, care, la 20 aprilie 1876, au înaintat următorul memoriu de protest [22]:

« Domnule ministru,

Subsemnaţii profesori ai desfiinţatului Conservatoriu din Iaşi venim prin aceasta cu tot respectul a vă alătura o copie de pe un memoar despre starea acestei şcoli în momentul desfiinţării ei, precum şi despre progresele făcute în cursul existenţei ei de 16 ani, şi a vă ruga ca să binevoiţi a lua măsurile ce veţi găsi de cuviinţă pentru reînfiinţarea acestui conservator, care este singura şcoală de muzică pentru partea de dincoace de Milcov a României.

Comptînd pe frumoasele intenţiuni ce aţi dovedit totdeauna că aveţi pentru instrucţiunea publică şi pentru progresul naţiunei pe calea civilizaţiei, suntem în drept, domnule ministru, să sperăm că cererea noastră va fi bine primită şi ascultată de d-voastră, şi Iaşul va redobîndi iarăşi un institut de creştere indispensabil pentru orice naţiune care voieşte să păşească în acord cu cele alte naţiuni pe calea binelui şi a frumosului.

Dacă, domnule ministru, ne-am grăbit noi profesorii d-a lua această iniţiativă, d-a vă ruga pentru restabilirea acestei şcoli este că, poate, noi am simţit mai mult decît oricine lovitura adusă tinerii generaţiuni care se-nobila în această instituţiune şi n-am mai putut suferi să vedem perdute şi ostenelele noastre de 16 ani tocmai în momentul cînd aşteptam să vedem rezultatul ostenelelor noastre încununat cu succesul pe care totdeauna l-am dorit.

De aceea, d-le ministru, mai repetăm încă o dată rugămintile noastre şi ne place a crede că nu veţi lăsa ocaziunea d-a face un înalt act de dreptate, făcînd să renască speranţele de viitor în inimile atîtor tineri carii s-au dedicat acestei frumoase arte.

Binevoiţi, vă rugăm, d-le ministru, a primi asigurarea prea osebitelor noastre consideraţiuni.

Fost director şi prof. de piano: C. *Gros*

Fost profesor de canto: *P. Mezzetti*

Fost profesor de declamaţiune şi mimică: *M. Galino*

Fost profesor de cello: *Ant. Parini*

Fost profesor de teorie şi cor: *Gh. I. Dima*

Fost profesor de armonie: *Gavril Musicescu*

Fost profesor de violină: *Ed. Caudella* ».

La acest memoriu a fost anexată o interesantă « Schiţă de mijlocul cum s-ar putea reînfiinţa conservatorul şi cum să se organizeze (deocamdată) învăţămîntul muzical din Iaşi » [23], cuprinzînd numeroase sugestii şi propuneri.

Prin avizul Consiliului permanent din 27 august 1877, a fost repus în funcţie Conservatorul de muzică din Iaşi [24].

DAN SMÎNTÎNESCU

NOTE PE MARGINEA CÎTORVA PIESE ORIGINALE CONTEMPORANE

Cine ar fi bănuit că va trece aproape un deceniu pînă ce Horia Lovinescu să ne dea o nouă piesă de adîncimea şi densitatea *Citadelei sfărîmate?* Poate doar autorul însuşi, a cărui oroare de a expedia teatrelor lucruri de circumstanţă este bine cunoscută.

Problema intelectualului, prezentă şi în restul dramaturgiei lui Horia Lovinescu, reapare şi în *Moartea unui artist*, dar nu într-o manieră care ar însemna repetare, ci într-o fundamentare nouă, într-o dezbatere pasionantă. Nouă în această dramă nu este profesiunea intelectualului (eroul

[20] Prescript-verbal nr. 2 042 din 27 august 1876, aprobat de ministrul G. Chiţu (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876, f. 78 şi 90).

[21] Ibidem, f. 65.

[22] Prescript-verbal nr. 2 042 din 27 august 1876, aprobat de ministrul G. Chiţu (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876, f. 71).

[23] Arh. St. Buc., Min. Instr., dos. 3 169/1876, f. 727.

[24] În urma şi a unui minuţios raport al lui C. Gros nr. 14 din 25 februarie 1877 (Arh. st. Buc., Min. Instr., dos. 3 539/1877, f. 10).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

principal este sculptor), nici fabulația, țesătura faptică, ci încercarea de a da răspuns unor întrebări care-l chinuie pe artist.

A urmări procesul morții lente a unui erou, și aceasta într-o piesă realist-socialistă, iată un lucru care ar putea nedumeri pe unii « teoreticieni » literari. În fapt însă este vorba de o operă care lărgește tematic, filozofic și artistic, aria dramaturgiei noastre contemporane, de preocuparea de a ridica nivelul intelectual al spectatorului.

Creația este o chestiune de talent? de inspirație? de disponibilitate personală? de comandament social? de responsabilitate colectivă? Iată întrebări pe care și le pune eroul principal, sculptorul Manole Crudu, și prin el autorul. Manole este un arhitect al ideilor, ca și bietul Ioanide, cu a cărui familie spirituală se înrudește. Horia Lovinescu este o natură meditativă, un îngîndurat, un făuritor de raționamente, și această structură se transmite, s-ar putea spune, osmotic, unora dintre personajele sale. Cîștigul cel mai mare pentru spectator este dacă va ști să rețină din această piesă nu atît faptul că Manole, om vîrstnic, se îndrăgostește de o tînără pe care o iubește și unul din fiii lui, cu alte cuvinte povestea mai mult sau mai puțin banală a acestui Werther bătrîn, ci inspirata situație imaginată de autor de a-l pune pe eroul său să găsească răspuns dificilelor probleme arătate mai sus într-un moment în care aripa morții începe să-i dea fiori.

Manole este obsedat de gîndul că boala îl va răpune; pe acest fundal psihologic vin întrebările despre universul artei, despre sensul creației etc. Cu sufletul zbuciumat, cu sănătatea șubrezită, cu teama morții planînd asupră-i, Manole are totuși luciditatea și forța de a formula răspunsuri limpezi la întrebările sale: arta nu e un joc, nu e o chestiune de fantezie gratuită; arta e sînge, e viață; este rodirea geniului bun al umanității, care-l înnobilează, îl înalță și-l întărește pe om în confruntarea lui cu moartea.

Interesantă și personală apare formula, tehnica de construcție a personajului central. Dramatismul acestuia se naște nu atît din *contraste*, cît din concentrarea unor calități *similare*: starea sănătății lui Manole este *gravă*; momentul în care este pus să acționeze, la fel; problemele de familie pe care le are în față (clarificarea fiului său Vlad, sculptor rătăcit în hățișurile unor confuzii ideologice, ale unor pseudoconcepții estetice, tensiunea creată între tată și celălalt fiu, Toma, din cauza Cristinei) sînt, de asemenea, *grave*; ciocnirile din propria-i conștiință cu privire la moarte și la viață pînă la găsirea împăcării și la enunțarea supremului adevăr — « arta este semnul puterii omului asupra haosului și a morții » — se află și ele sub semnul *gravității*. Din acest cumul de elemente grave rezultă încordarea dramatică interioară a personajului. Căușul inimii îi este bolnav, *angor pectoris* (boala de care suferă) îl apasă, îl strangulează, spiritul însă izbucnește năvalnic, tînăr, neresemnat. Eroul are în piesa lui Lovinescu un sfîrșit tragic. Dar luminile sufletului său, tăria gîndurilor, încrederea în oameni îl ajută să-și învingă spaima, teama de moarte, să-și găsească echilibrul și măreția.

O fericită inspirație l-a dus pe Horia Lovinescu la crearea personajului Domnica, figură de legendă, de baladă populară, descinzînd parcă din cîntarea Mioriței. Cea mai adîncă înțelepciune, formulată cu cea mai emoționantă simplitate, din gura acestui personaj o auzim: « Manole, mamă, moartea-i moarte și viața-i viață; de ce să le amesteci? ». Iar clipa morții îl surprinde pe sculptorul Crudu cu mîna între palmele bătrînei lui dădace, care-i spune versuri din legenda Meșterului Manole. Imaginea are o mare vibrație dramatică și o evidentă valoare de simbol, sugerînd acea toarcere neîntreruptă a firului care-l leagă pe artist de popor, de seva pămîntului natal.

Ca și în *Proștii sub clar de lună*, în cealaltă piesă, *Somnoroasa aventură*, Teodor Mazilu încearcă o formulă dramatică aparent nouă, care sfidează regulile tradiționale acceptate și respectate în teatru. Piesele sale nu au o intrigă bine închegată, un conflict gradat care să ducă la deznodămînt. *Somnoroasa aventură* pare alcătuită prin juxtapunerea *ad libitum* a unor scene fără succesiune riguros logică. În afara conținutului piesei (atacul întreprins cu arma satirei împotriva tarelor mentalității mic-burgheze persistente încă în conștiința oamenilor), este vizibil că pe autor l-a preocupat și ineditul formei. Faptul însă că personajele sale nu izbutesc să fie « tipuri », ci mai mult un fel de simboluri neanimate, nu adaugă forță mesajului propus de autor, ci, dimpotrivă, diluează pe alocuri accentele critice, de dispreț îndreptățit față de urîciunile morale ale trecutului. Șarjarea, caricaturizarea, împinse pînă la grotesc, la absurd, fac discutabilă eficiența didactică a chipurilor prin intermediul cărora autorul își comunică ideile.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Golirea în mod deliberat a personajelor de esenţa lor umană face ca acestea să fie receptate ca un soi de fiinţe ireale, de marionete al căror mecanism s-a blocat, ele rămînînd imobilizate într-o unică şi dizgraţioasă strîmbătură. Lipsite de o strînsă dialectică interioară, personajele îşi diminuează viabilitatea, iar acţiunile lor se desfăşoară în mod arbitrar, cvasiincoerent. Spectatorul se amuză vag, cu un sentiment de inutilitate, ca în faţa unor combinaţii de ticuri verbale şi psihologice sau a unor postùri ridicole, fără convingerea că ceea ce se petrece în faţa lui este suma unor observaţii îndelungi asupra realităţii. Intenţia educativă se estompează în acest fel.

Un modest funcţionar, Gherman, obişnuit să-şi trăiască viaţa într-o continuă şi totală ipocrizie, impunîndu-şi ca în relaţiile de serviciu să joace rolul « seriosului absolut » şi să-şi etaleze în cele mai diverse împrejurări pseudocultura sforăitoare, se hotărăşte la 40 de ani să cunoască şi partea « neserioasă » a vieţii, prin căsătoria cu o tînără care să-i servească drept divertisment frivol. Sigur că-şi poate cumpăra o asemenea sursă de amuzament (are bani la C.E.C.! şi e proprietarul unui Trabant!), Gherman o convinge pe mătuşa Cleo să facă pe intermediarul pe lîngă nepoata sa Gabriela. Cleo hotărăşte să trăiască o viaţă parazitară pe lîngă nepoata ei, nu suportă intenţiile onorabile ale acesteia (de a urma o facultate tehnică), sigură fiind că va cîştiga mai mult dacă Gabriela va şti să-şi vîndă cît mai avantajos tinereţea şi frumuseţea. Mentalitatea ei pernicioasă are o influenţă gravă asupra caracterului încă neformat al Gabrielei. Aceasta renunţă la dragostea lui Manole (maestru de scrimă în timpul liber şi funcţionar, fără meserie precizată), om cu principii de viaţă sănătoase, solide. Lecţiile mătuşii o incită pe Gabriela să mimeze un pseudoromantism, redus la aspiraţia searbădă către « aventuri senzaţionale » care să-i transforme viaţa într-un perpetuu scenariu de superproducţie comercială. Dragostea simplă, modestă, adevărată nu mai are în ochii ei nici un preţ. Visează oameni « fascinanţi », care să aibă « conversaţie » şi neapărat limuzină, doreşte să fie răpită şi să asiste la dueluri între rivalii care candidează la mîna ei. Unul dintre aceştia este Gherman, căruia îi face concurenţă ofilitul crai Ogaru, îmbătrînit în rele, fost adorator al mătuşii Cleo. Pentru a nu-şi dezminţi condiţia de « parazit » de profesie, acesta din urmă plănuieşte să ademenească în mrejele cavalerismului său fals, confecţionat din gesturi lăbărţate şi autocaracterizări senin-cinice, pe cineva care să muncească în locul lui şi să-l întreţină. Mătuşa Cleo nerăspunzînd convenabil acestor deziderate, Ogaru ţinteşte la căsătoria cu Gabriela, al cărei viitor salariu fix constituie o chezăşie de viaţă « tihnită ». Cleo se situează însă net de partea lui Gherman, de la care primeşte felurite atenţii consistente. În noaptea « răpirii », Gabriela are brusc revelaţia meschinăriei şi găunoşeniei sufleteşti a celor doi aspiranţi la inima ei şi se întoarce penitentă la Manole.

Tema piesei lui T. Mazilu nu este lipsită de interes: lupta împotriva rămăşiţelor de mentalitate mic-burgheză şi procesul dificil de transformare a conştiinţelor, de formare a omului nou. Pentru realizarea artistică însă, autorul a ales un drum ocolit, un labirint de poteci înfundate, în care cititorul şi spectatorul se rătăcesc, nemaireuşind să recepteze totdeauna cu claritate şi cu uşurinţă intenţia dramaturgului.

Nu i se pot contesta lui T. Mazilu un anumit spirit de observaţie, o înclinare către depistarea gunoaielor morale ale trecutului, pe care încearcă să le mături zîmbind ironic la pretenţia lor de a se eterniza. După cum s-a mai remarcat, autorul îşi pune personajele să se autodivulge, să-şi afirme senin şi aparent serios ticăloşia, ca pe unul dintre cele mai onorabile principii de viaţă. Piesa acumulează unele observaţii critice valabile, veridice, dar felul în care sînt adunate şi transpuse aceste observaţii (prin intermediul unei acţiuni dramatice dezlînate şi al unor personaje fantoşe) nu serveşte totdeauna scopului urmărit de autor.

Este foarte util să se demaşte pseudocultura, să fie combătuţi acei semidocţi care se împăunează cu cunoştinţe enciclopedice înregistrate strîmb din citirea unor titluri sau trăgînd cu urechea la conversaţiile altora, să fie stigmatizaţi aceia care profanează adevărata cultură, dînd ochii peste cap cînd pomenesc de « Betoven » (care? — compozitorul? — cel care a compus melodii drăguţe) şi exteriorizîndu-se în faţa stîlcirii numelui lui « Fan Gog »! La fel de utile şi de necesare sînt combaterea prostiei drapate în « romantism », a goanei după senzaţionalul ieftin, a parazitismului şi a meschinăriei. Pentru atingerea acestor ţeluri însă nu este suficient numai spiritul de observaţie. Mai este nevoie de o mare claritate în alegerea mijloacelor de satirizare, de consecvenţă şi de siguranţă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în folosirea procedeelor tehnice. Or, capacitatea de a surprinde aspecte reale din viață și verva satirică a autorului sînt pe alocuri trădate de transpunerea lor dramatică.

Personajele nu au o unitate interioară, un profil propriu. În fiecare, scriitorul a colecționat o sumă de « poante », de automatisme și ticuri verbale, care, luate în parte, pot fi veridice, dar, adunate într-o marionetă, își pierd efectul. Unii « eroi » seamănă destul de mult între ei. La cîtva timp după lectura sau vizionarea piesei rămîn în memorie unele replici, unele fraze ridicule, dar greu s-ar mai putea ști cui aparțin, căci și Cleo și Gherman și Ogaru gîndesc și vorbesc la fel, au aceleași automatisme verbale și de comportare.

Gabriela este personajul cel mai segmentat, cu o evoluție prea puțin firească, neconvingătoare și realizată în întorsături bruște, fără acoperiri psihologice. În primele tablouri vorbește ca o fată a zilelor noastre, cu bun-simț, care, deși e crescută de o mătușă cum este Cleo, vrea să muncească, și-a luat serviciu, și-a trecut examenul de admitere într-o facultate tehnică, îl iubește pe Manole și respinge capriciile și istericalele mătușii. Deodată, fără ca pregătirea, motivarea logică să fie vizibilă pentru cititor sau spectator, Gabriela nu se mai duce la lucru, e încîntată de curtea unor pretendenți stupizi, vorbește imitînd-o pe mătușa ei, declară bărbaților că sînt « fascinanți », cască gura uimită de frazele sforăitoare ale lui Gherman, vrea aventură, exotic, alcool și conversații despre moarte, mîngîie posesiv Trabantul celui venit să-i ceară mîna, o încîntă chiar și o falsă și jalnică răpire, pentru că așa o să semene cu o actriță dintr-o « coproducție franco-italiană »; pe scurt, are toate atributele unei gîsculițe lipsite de suflet și de gînduri oneste, este un produs al unei lumi apuse. Că și un astfel de element trebuie și poate să fie reeducat este foarte adevărat. Dar pe autor nu l-a preocupat în suficientă măsură tocmai ceea ce era mai interesant pentru spectator: demonstrarea posibilității acestei reeducări. În final, Gabriela părăsește brusc și nemotivat convingător acest profil moral, care nu putea fi rezultatul unei influențe efemere. Dezamăgită că « răpitorul » a adormit într-un fotoliu, nesocotind nerăbdarea ei de fată fals romanțioasă, Gabriela se înfurie și se aruncă în brațele lui Manole, tînărul care o sfătuise să fie rezonabilă, serioasă, muncitoare, profundă etc. etc.

Manole, eroul pozitiv în intenția autorului, indispune prin platitudine, e cu totul șters, neinteresant, nelalocul lui în această piesă. Făcînd bilanțul, se constată că tocmai purtătorii mesajului educativ, tocmai reprezentanții lumii noi, în continuă evoluție și creștere morală și politică — Gabriela și Manole —, sînt cei mai deconcertanți, fie prin nerealizarea artistică, fie prin paradoxul comportării.

Inconsistența, ciudățenia, caracterul confecționat al unor personaje fac cel puțin hazardată comparația pe care unii critici au încercat-o, socotindu-l pe T. Mazilu un Caragiale al zilelor noastre. Îngroșarea intenționată a trăsăturilor personajelor lui T. Mazilu, exagerarea, împingerea unor « eroi », chiar izolați, din societatea noastră în absurd și în artificial devin la un moment dat gratuite, întrucît nu sînt susținute de un fundament real și nu servesc un scop major.

Spre deosebire de T. Mazilu, Al. Mirodan a pornit în piesa sa *Șeful sectorului suflete* tocmai de la esența moralei noi în plin proces de desăvîrșire. Și personajele sale sînt simbolice, întrupînd idei și deziderate ale societății socialiste în care trăim. În timp ce piesa lui T. Mazilu nu profesează optimismul, *Șeful sectorului suflete* vorbește despre vremea în care omul își cucerește pe deplin demnitatea, integritatea morală și învață să fie fericit, atent de asemenea la fericirea semenilor săi. Personajul principal este un simbol luminos. « Șeful sectorului suflete » (chiar titlul sugerează de la început întruchiparea unei generalități) reprezintă ideea de responsabilitate colectivă, născută în socialism, față de om și de fericirea lui. Personajele lui T. Mazilu frizează iraționalul, cele ale lui Al. Mirodan sugerează din plin triumful rațiunii; prin reacțiile lor, personajele simbolice ale lui T. Mazilu se rup de realitate, intrînd în zona artificialului, pe cînd simbolurile lui Al. Mirodan ajută la cunoașterea mai adîncă și mai nuanțată a noilor realități.

Zguduită de o dramă intimă, Magdalena se vede în situația de a-și face un autoproces în planul conștiinței, de a se confrunta cu sine însăși pentru a lichida cu orice compromis și înjosire, cu toate umilințele și slăbiciunile sentimentale, pentru a redeveni un om întreg, liber sufletește și fericit. Acest autoproces se petrece alternativ în planul real și în cel al închipuirii. Magdalena își plăsmuiește, ca în vis, un judecător sever, care să-i facă rechizi-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toriul tuturor greşelilor şi neîmplinirilor ei, dar care totodată să-i arate drumul cel adevărat. Acest judecător, « şeful sectorului suflete », reprezintă morala socialistă, care îi ajută pe oameni să se autocunoască, să se redescopere şi îi învaţă, îi stimulează să lupte şi să-şi merite adevărata, simpla, modesta fericire.

Analizîndu-şi aspru, fără concesii, viaţa şi sentimentele, Magdalena învaţă să aibă curaj, să renunţe la apatie şi la orgoliu steril, să se elibereze de sub exploatarea cvasisentimentală a lui Horaţiu, om brutal, grosolan, meschin, pentru care ea constituie doar o plăcere, un lux. Magdalena îşi descoperă în suflet trăinicia şi adîncimea sentimentului, pe care-l ţinuse ascuns şi neînţeles pentru Gore, meteorologul timid, dar capabil de fapte eroice, animat de o mare dragoste de oameni şi participant activ la descoperirea şi la cultivarea « frumosului » în viaţa şi sentimentele acestora.

Visul, atunci cînd prefigurează perspectivele reale de progres şi fericire ale unei societăţi, este necesar. Concordanţa între aspiraţie şi realitate, între dorinţa de fericire şi posibilitatea realizării ei integrale în socialism — iată tema piesei lui Al. Mirodan, a cărei lectură sau vizionare este reconfortantă şi educativă. Fireşte că în transmiterea acestui mesaj n-ar fi fost de ajuns *ideile* limpezi, *intenţiile* juste ale autorului. Meritele piesei decurg din *realizarea ei artistică*, din precizia şi claritatea construcţiei dramatice, din închegarea unor portrete complexe şi veridice, din folosirea judicioasă, fructuoasă a simbolului, din ocolirea hăţişurilor care pot încurca pe spectator şi cititor.

Cînd un autor nu este atent şi laborios în transpunerea *artistică* a unei idei, a unei teme oricît de actuale, rezultatul intră în sfera banalităţii, a meşteşugăriei, a faptului comun. Este cazul piesei *Ninge la ecuator* de Dorel Dorian. Nervul dramatic, ştiinţa construcţiei momentelor-cheie, nivelul ridicat al dezbaterilor psihologice, al confruntărilor morale, ritmul alert din *Dacă vei fi întrebat* a aceluiaşi autor fac loc aici unei monotonii, unei stagnări, unei aglomerări de platitudini şi de naivităţi, ceea ce surprinde la un dramaturg cu talentul, experienţa şi succesele lui Dorel Dorian.

Şi în *Ninge la ecuator* este vorba tot de grija faţă de fericirea personală a oamenilor, de realizarea lor armonioasă în viaţa socială şi particulară. Un fel de « şef al sectorului suflete » este aici Hurduc, omul revenit după opt ani (timp în care a învăţat şi a urcat pe trepte mai înalte în scara profesională) în fabrica de unde plecase. Aici se simte dator să intervină în viaţa prietenului său Dimache Şaru, muncitor de frunte, inovator, dar refractar atunci cînd se pune problema ridicării calificării sale şi suferind de complexe de inferioritate care-i minează armonia conjugală. Soţia sa, Livia — femeia pentru care şi Hurduc avusese cu ani în urmă sentimente adînci —, dăduse dovadă de mai multă perseverenţă şi dorinţă de a progresa şi ajunsese profesoară. Sub influenţa acceptată sau impusă a lui Hurduc, Şaru începe să înţeleagă că singurul duşman al căsniciei şi desăvîrşirii sale profesionale este el însuşi. Asistăm la acumularea treptată şi disimulată a acestei convingeri eliberatoare, iar în final avem deodată în faţă un Şaru nou, iluminat, decis să înfrunte curajos greutăţile, să se învingă şi să învingă, clădindu-şi o fericire solidă.

Dacă în piesa lui Al. Mirodan « *şeful* » este un *simbol*, care reprezintă conştiinţa omului nou şi intervine prompt pentru eliberarea semenului de balastul unor sentimente şi atitudini proprii moralei burgheze, Hurduc din piesa lui D. Dorian este un om, el însuşi cu slăbiciuni şi scăderi, care-şi permite — nu suficient de argumentat — să intervină în viaţa intimă a prietenului său, să-i dea lecţii de comportare faţă de soţie (pe care, de fapt, se ştie că o iubeşte şi el), să pună întrebări indiscrete etc. În această postură de băiat înţelept şi bun, Hurduc apare mai degrabă rigid, uscat şi nu un om de un profil moral superior, aşa cum şi l-a dorit, probabil, autorul. Intenţia dramaturgului — de a pleda pentru prietenia adevărată, care să implice sentimentul răspunderii pentru fericirea celuilalt — este, fără îndoială, lăudabilă, dar realizarea artistică se prezintă deficitar. Tocmai personajul principal, Hurduc, menit să întrupeze acest ideal etic socialist, este înveşmîntat în haine artificiale, e fals şi uneori antipatic. Piesa, care are şi alte puncte slabe, dă impresia că a fost terminată înainte de vreme, rămînînd nefinisată, neşlefuită, nelimpezită suficient în ideile pe care le vehiculează.

Personaje ca Aurelia-Dida, femeia cu un « trecut » care a limitat încrederea oamenilor în posibilitatea ei de a munci serios şi de a se califica, precum şi tînărul muncitor Ivescu, chiar dacă fiecare în parte sînt portrete veridice, apar parazitare, străine de firul principal al confrun-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tării etice din piesă. Sutaş, fratele Liviei, este un personaj pe care autorul, vrînd să-l realizeze complex, nu l-a făcut decît întortocheat, greu de perceput în reacţiile sale nervoase şi contradictorii. Indignînd uneori prin manifestări « negative », prin stîngăcie şi duritătţi, smulgînd alteori zîmbete de simpatie, Sutaş este un personaj care rămîne neclar pînă la sfîrşitul piesei.

Cît despre drama lui Şaru, veridică şi interesantă atîta vreme cît se mărgineşte la planul profesional (autorul supune spre meditaţie, prin intermediul acestui personaj, problema actuală şi acută a vîrstnicilor muncitori fruntaşi, care după ani de eroism în muncă productivă se văd depăşiţi, nemaiputînd face faţă cu vechea pregătire, redusă uneori la cîteva clase primare, noilor metode de lucru, avîntului tehnic necontenit), ea sună fals cînd e adăugată şi mediului familial. De ce se clatină căsnicia lui Şaru? Cititorul sau spectatorul se întreabă nedumerit şi nu se lasă convins de explicaţiile pe care i le oferă acţiunea piesei. Că Şaru se simte rămas în urmă şi faţă de soţia sa şi suferă din cauza aceasta poate fi adevărat, dar de aici pînă la gîndurile de despărţire este o distanţă pe care piesa nu o motivează. În fond, Şaru şi Livia se iubesc adînc, cu seriozitate. Livia înţelege autonemulţumirea lui Şaru, înţelege cît îi este de greu să se angajeze la eforturile multiple ale unei noi calificări, este părtaşă la suferinţa lui, nu trădează dragostea soţului răspunzînd vechii iubiri a prietenului; există deci temeiurile unei strînse comuniuni spirituale. Crisparea şi deprimarea continuă a Liviei, tăcerea ameninţătoare şi ieşirile brutale ale lui Şaru ar fi putut convinge dacă autorul le-ar fi arătat ca izvorînd dintr-o neînţelegere reciprocă. Ele apasă şi întunecă însă atmosfera întregii piese, stîrnind semne de întrebare şi ridicări din umeri.

Ansamblul — acţiune, personaje — lasă impresia de alambicare, de condensare voită şi inutilă. Ideile piesei, valoroase de altfel, se comunică deci prin intermediul acestui labirint de complicaţii sentimentale şi de atitudini false. O dificultate în plus o aduce limba în care a fost scrisă piesa. Vrînd probabil să redea cît mai exact vorbirea obişnuită, eliptică, întreruptă, cu prea multe puncte de suspensie, Dorel Dorian şi-a lipsit textul de frumuseţi literare, de poezia necesară oricărei scrieri beletristice, producînd pe alocuri senzaţia că a efectuat, fără stilizare, o traducere.

Însemnările de mai sus, departe de a constitui un studiu, rămîn deschise discuţiei, ele reprezentînd doar un punct de vedere şi nu o concluzie. Nota şi-a propus să examineze cîteva piese originale din ultimul timp, cu scopul de a surprinde direcţiile spre care se îndreaptă în momentul de faţă unii din dramaturgii noştri, animaţi de dorinţa înnoirii mijloacelor de expresie şi lărgirii cîmpului tematic. Alături de căutări rodnice, de împliniri artistice unanim recunoscute, se constată şi unele experienţe sterile, unele carenţe de măiestrie în construirea conflictelor, a caracterelor, în crearea unor tipuri veridice şi a unor situaţii dramatice reale. Publicul urmăreşte cu interes această competiţie în care autorii noştri dramatici se confruntă cu ei înşişi, căutînd să iasă din tipare şi şabloane şi să aducă pe scenă problemele cele mai actuale (din păcate nu totdeauna şi cele mai esenţiale), iar presa (« Scînteia », « Contemporanul ») îşi oferă coloanele pentru dezbateri ample în jurul dramaturgiei originale.

MIHAI FLOREA

MUZEUL TEATRULUI NAŢIONAL « I. L. CARAGIALE »

Se ştie cît de mari sînt dificultăţile pe care le întîmpină cercetarea de istoria teatrului, al cărei obiect nu are o existenţă reală, concretă, mai ales cînd este vorba de arta atît de tranzitorie a actorului. Există astăzi o serie de mijloace tehnice pentru a fixa actul de creaţie artistică: fotografia, filmul, înregistrarea. Dar care sînt mijloacele de care dispunem pentru a reconstitui trecutul teatrului? Istoria artei teatrale presupune o activitate de reconstituire pe baza unei minuţioase cercetări critice: repertoriul, critica şi cronica dramatică, relatările martorilor contemporani, memorii, portrete, gravuri, desene, stampe, afişe, acte de arhivă, costume, obiecte de recuzită, schiţe de decor, planuri de săli şi scene, machete etc. sînt elementele eterogene ale documentării în cercetarea teatrală. Fără a crede

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în mod prezumţios şi abuziv optimist că suma, oricît de mare, a documentelor, stabilirea de raporturi între ele, confruntarea lor asigură totodată reconstituirea ideală, completă şi fidelă a acelui act viu de creaţie care a fost spectacolul teatral, este de la sine înţeles că nici o consideraţie de ordin istoric, nici o concluzie teoretică nu se poate dispensa de o prealabilă documentaţie, riguroasă şi multiplă. Materialul disparat de cunoştinţe concrete trebuie căutat, descoperit, reunit, sistematizat. Este ceea ce a reuşit în mare măsură să întreprindă Muzeul Teatrului Naţional « I. L. Caragiale » din Bucureşti. Depăşind în implicaţii istoria strict a Teatrului Naţional bucureştean pentru a se referi de multe ori la întreaga istorie a mişcării teatrale româneşti, gruparea de documente privitoare la spectacol în cadrul muzeului înlesneşte posibilitatea de informare, limitată altfel la materialul literar din biblioteci.

Se împlinesc în 1965 douăzeci şi cinci de ani de cînd fiinţează Muzeul Teatrului Naţional « I. L. Caragiale ». El a fost inaugurat în 1940, în timpul celui de-al doilea directorat al lui Liviu Rebreanu, într-o sală neîncăpătoare din clădirea anexă vechiului teatru din actuala stradă 13 Decembrie nr. 3, ulterior bombardată şi incendiată (1944). Pentru o perioadă, muzeul s-a adăpostit la Liceul Sf. Sava (1945—1950), unde funcţiona provizoriu şi Teatrul Naţional. Din 1950 muzeului i-au fost rezervate patru săli în Pasajul Comedia, lîngă sala Comedia a Teatrului Naţional. Şi această situaţie trebuie considerată provizorie, întrucît nici Teatrul Naţional nu dispune încă de un local adecvat. Proiectul viitoarei clădiri destinate teatrului prevede, fără îndoială, un spaţiu corespunzător şi instalaţii adaptate nevoilor de expunere, ca şi de depozitare, ale muzeului.

Înainte de a vorbi despre cuprinsul muzeului, trebuie subliniată perseverenta şi neîntrerupta activitate de depistare iniţiată în vederea alcătuirii unei ample arhive teatrale, material de bază pentru viitoare studii şi cercetări de istorie a teatrului. Unul dintre meritele documentului stă în raritatea sa. Acţiunea anevoioasă de urmărire, de smulgere din uitare, de împotrivire la nepăsare şi distrugere n-ar fi putut fi întreprinse fără o stăruitoare pasiune de colecţionar, care în cazul de faţă se datorează muzeografului George cu Franga. Interesul permanent pentru tot ceea ce vine în atingere cu teatrul şi slujitorii săi ilustrează intenţia realizării unei documentaţii cît mai cuprinzătoare, pe cît posibil complete şi precise.

Muzeul Teatrului Naţional posedă o bogată colecţie de afişe teatrale, unele foarte vechi, cu caractere chirilice, o serie de cărţi de teatru în ediţii princeps, piese dramatice în manuscris (*Fanatismul*, tradus şi transcris de I. Heliade-Rădulescu, *Ovidiu* de V. Alecsandri, *Năpasta* de I. L. Caragiale etc.), fotografii, autografe, scrisori (Millo, Pascaly, V. Alecsandri, Mounet-Sully, Délaunay, Régnier etc.), contracte de angajament, cereri şi memorii (de pildă memoriile Agathei Bîrsescu în limba germană).

Portretele actorilor şi oamenilor noştri de teatru care figurează în muzeu se bucură cel mai adesea de contribuţia unor reputaţi artişti plastici: I. D. Negulici, C. Ressu, J. Al. Steriadi, Cecilia Cutzescu-Storck, I. Theodorescu-Sion, Al. Ciucurencu, Tr. Cornescu, M. H. Maxy şi alţii semnează desene şi picturi în ulei, I. Georgescu, D. Paciurea, C. Medrea, O. Späthe, I. Jalea, I. Vlad şi alţii, diferite busturi.

În posesiunea muzeului se află costume şi piese din costum care au aparţinut marilor actori: sînt astfel expuse coafa Raliţei Mihăileanu, costumul lui Millo în Coana Chiriţa, costumul purtat de Grigore Manolescu în Hamlet, pelerina marchizului de Priola interpretat de Toni Bulandra etc. De asemenea se păstrează cutii de machiaj, grimoare, peruci, ochelari, cupe obţinute, coroane, fel de fel de alte obiecte din folosinţa actorilor.

Piese de mobilier, cum sînt masa de lucru a lui Ion Luca Caragiale, pianul lui D. Popovici-Bayreuth, fac parte din exponatele muzeului.

O însemnată colecţie de discuri şi benzi de magnetofon păstrează înregistrări de voci ale actorilor de prestigiu. Medalii, insigne, timbre cu caracter teatral formează alte categorii de documente din posesiunea muzeului.

Planuri vechi ale oraşului Bucureşti, gravuri reprezentînd clădirea unor teatre azi dispărute, diferite peisaje citadine, apoi lămpi cu lumînări ori cu ulei de rapiţă întrebuinţate pe scena Teatrului cel Mare, viitorul Teatru Naţional, sugerează şi completează o atmosferă, contribuind la evocarea unui mediu cultural specific.

Manifestările de teatru popular se exemplifică în Muzeul Teatrului Naţional printr-o serie de păpuşi autentice dintr-un hîrzob de vicleim, prin măşti de capră sau brezaie, ca şi prin diferite instrumente de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

folclor muzical, cum ar fi tulnicul, buciumul, cimpoiul, fluierul, cobza. Desigur că ar mai fi loc pentru a completa acest prețios sector care este izvorul folcloric al istoriei de teatru.

Piese arheologice (figurine, măști, stele funerare, un fragment de consolă din amfiteatru), macheta amfiteatrului roman de la Sarmizegetusa, reconstituită după ruinele existente, certifică existența unor spectacole pe teritoriul României atît în epoca elenistică, cît și în epoca romană.

După cum se poate urmări, colecția Muzeului Teatrului Național este vastă și variată. Numărul documentelor se ridică pînă la aproape 9 000 de piese. În expunerea lor, muzeul adoptă, în mare, metoda cronologică împletită cu aceea tematică. Din acest punct de vedere, ca și în privința selectării materialelor, se pot formula obiecții. Ele sînt însă inoportune acum, în condițiile improprii de lucru ale localului actual, strîmt, supraîncărcat, insuficient luminat. Este de presupus că viitoarea clădire, în proiect, va permite o expunere științifică a documentelor legate de spectacolul teatral, astfel încît consultarea lor să reprezinte efectiv un instrument de lucru. În această perspectivă, Muzeul Teatrului Național, singurul de acest gen la noi, va deveni de o neprețuită utilitate în cercetarea de istorie teatrală.

ANCA COSTA-FORU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DE LECTURĂ

Prima carte românească despre film

Bibliografia cinematografică mondială consemnează un număr relativ redus de lucrări publicate înainte de primul război mondial. Îndeobşte, *Manifestul celor şapte arte* de Ricciotto Canudo, apărut în 1911 la Paris, este considerat drept actul de naştere al ştiinţei filmului, drept prima abordare teoretică serioasă a noii arte. Cu atît mai interesant este faptul că numai cu un an mai tîrziu — în 1912 — apare în ţara noastră, sub semnătura lui C. Iordăchescu, eseul *Cinematograful şi educaţia*, după toate probabilităţile prima carte românească despre film şi — o putem afirma cu toată certitudinea — unul dintre primele studii privind efectele filmului asupra tineretului apărute în întreaga lume [1].

Eseul începe cu aprecierea însemnătăţii deosebite a cinematografului, cu explicarea imensei popularităţi pe care a cîştigat-o acesta pretutindeni. « Dintre toate descoperirile geniale care fac mîndria secolului nostru, nici una nu a luat o dezvoltare tehnică şi industrială mai formidabilă, nici una nu a devenit atît de universală şi de populară ca cinematograful (...). Şi cum nu ar fi avut succes o invenţie care într-un chip atît de sugestiv, pe calea uşoară a imaginilor văzute satisface setea cea mare de a şti, de a cunoaşte, sădită de natură în tot omul, copil sau matur, sărac sau bogat, cult sau ignorant. Cum să nu fii atras de pînza miraculoasă, cînd ştii că ea face să-ţi defileze pe dinaintea ochilor frumuseţile

[1] Ulterior cercetările privind influenţa filmelor asupra diferitelor categorii de spectatori au luat un mare avînt. Printre lucrările din acest domeniu apărute pînă la primul război mondial, cităm:

ALTENLOH, EMILIA, *Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena, 1914.

BAUMANN-AMMANN, W., *Über Entwicklung, Nutzen und Schaden der Kinematographie*, Zürich, 1913.

BORN, EMIL şi SAMULEIT PAUL, *Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel*, Berlin, 1912.

BREUER, KARL, *Kinematograph und Jugendschutz*, Frankfurt a. M., 1914.

BRUNNER, KARL, *Der Kinematograph von heute — eine Volksgefahr*, Berlin, 1913.

DIELE, H., *Kino und Jugend*, Warendorf, 1913.

GURLITT, L., *Кинематограф как популяризатор искусства в жизни и в школе*, St. Petersburg, 1914.

HELLWIG, ALBERT, *Schundfilm. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung*, Halle, 1911.

HELLWIG, ALBERT, *Kind und Kino*, Langensalza, 1914.

KNOSPE, PAUL, *Der Kinematograph im Dienste der Schule*, Halle, 1913.

LANG, ROBERT, *Kinematographentheater und seine Gefahren für die Jugend*, în *Zeitschrift für Kinderschutz und Jugendfürsorge*, Anul IV, 1912.

LOLLING, J., *Kino und Schule*, Bielefeld, 1913.

MASING, OSKAR, *Das Kinematographenunwesen. Einblicke und Ausblicke*, Vortrag, Riga, 1913.

SCHUBERT, *Kinematograph, Lehrfilm und Schule*, Langensalza, 1911.

SCHULTZE, ERNST, *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, Halle, 1911.

SELLMANN, ADOLF, *Der Kinematograph als Volkserzieher*, Berlin, 1912.

SELLMANN, ADOLF, *Kino und Schule*, München Gladbach, 1914.

SELLMANN, ADOLF, *Kino und Volksbildung*, München, 1914.

WILD, A., *Die Bekämpfung des Kinematographenunwesen*, Zürich, 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria.ro

naturii şi ale artei, adevărurile ştiinţei, problemele intelectuale şi morale, într-un cuvînt *viaţa*, cu toate complicaţiile ei comice sau tragice, cu excentricităţile şi curiozităţile ei » (p. 4).

Şi acum, ca punct de plecare, C. Iordăchescu pune întrebarea : « întrucît invenţia, care atrage întocmai ca sirenele antichităţii, cu o putere magică tinerimea noastră, foloseşte sau vatămă cu privire la educaţie? » (p. 5).

La început autorul analizează tot ceea ce din acest punct de vedere pledează împotriva cinematografului. El se opreşte asupra sălilor neîncăpătoare, neaerisite, tixite de spectatori, profund dăunătoare sănătăţii tineretului şi pasibile de a cauza adevărate catastrofe în caz de incendiu. Cercetează apoi efectele reprezentaţiilor cinematografice asupra tinerilor spectatori, faptul că aceştia crezînd în ceea ce văd şi fiind deosebit de impresionabili « sufăr împreună cu eroii de melodramă şi se îngrozesc serios de monstruozităţile care defilează pe pînză » (p. 10), că sînt astfel supuşi unor adevărate « torturi morale... care zguduie întreaga fiinţă a fragedului copilaş » (p. 11). La asta se adaugă neajunsul că deseori ecranizarea unor piese de teatru celebre, dat fiind că cinematograful este obligat « ca numai prin ajutorul mimicii de pe pînză să exprime idei pe care numai graiul le poate exprima ... este sărăcăcioasă, schimbată, falsificată chiar, încît din toată piesa nu rămîne decît numele de pe afiş » (p. 13). C. Iordăchescu atinge astfel una dintre problemele de bază tratate ulterior de teoria filmului şi anume deosebirea între cinematograf şi teatru. El afirmă că filmul (evident cel mut) — operînd cu « mijloace neîndestulătoare : gest, mişcare, mimică şi decor » — dar avînd pretenţia de a înlocui teatrul, artă a cuvîntului, este obligat să împingă pînă la limită nu numai gestul, ci şi acţiunea, ajungînd astfel relativ frecvent la prezentarea naturalistă a unor crime şi sinucideri. Ori asemenea spectacole exercită în general o influenţă nefastă asupra publicului şi mai ales asupra celui nevîrstnic.

« Dar să ne oprim aici! Am hulit îndeajuns una din invenţiile cele mai ingenioase ale secolului nostru. Să ne oprim şi să facem dreptate! » (p. 24).

De aci încolo, autorul cercetează posibilităţile nelimitate ale ecranului, dovedind o remarcabilă clarviziune în privinţa perspectivelor filmului. Astfel, el se dovedeşte un susţinător cald al filmelor didactice, afirmînd între altele că acestea « sînt lecţii de intuiţie desăvîrşită, căpătate pe calea trainică şi sigură a simţului celui mai perfect, *văzul*. Cine ar nega serviciul imens ce e în stare să-l aducă culturii umane pe acest tărîm cinematograful? » (p. 26). În continuare subliniază marea valoare a filmelor de călătorie, care instruiesc « între un surîs şi o lacrimă, pe nesimţite, pe toată lumea » (p. 28) şi în general a filmelor documentare, fie că este vorba despre procesul de producţie într-o uzină, despre agricultura la noi sau aiurea, despre creşterea animalelor, vînătoarea ş.a.m.d., sau că asistăm la diferite evenimente istorice, autorul dînd între altele drept exemple sărbătorirea « cincvantenarului Universităţii din Iaşi », cutremurul de la Mesina, războiul italo-turc etc. El remarcă faptul că « nici o gazetă nu se poate mîndri cu un succes atît de formidabil ca « Pathé Journal » care are miliarde de cititori, răzbate în toate colţurile lumii şi este citit de toate seminţiile pămîntului » (p. 32).

Insistă apoi asupra caracterului instructiv al « reproducerilor cinematografice » ale unor episoade din istoria universală şi, anticipînd realizările cinematografiei naţionale de mai tîrziu, solicită « să ne închipuim un moment — ceea ce nu este încă, dar se va realiza cu timpul — că am reînvia, cu ajutorul filmului, istoria patriei noastre! » (p. 30). Cinematografului îi revine sarcina de a fi « teatrul poporului », iar cînd vom vedea pe ecran eroii noştri naţionali, « cînd vor găsi cu timpul scriitori care-i vor aduce pe scenă, atunci numai vom putea aprecia drept, serviciile incalculabile pe care le poate aduce culturii naţionale cinematograful » (p. 31).

În sfîrşit C. Iordăchescu scoate în evidenţă şi rolul educativ al filmelor artistice, de ficţiune, subliniind că asemenea « piese cinematografice care vorbesc direct sufletului nostru, care ating coarda sensibilităţii noastre, se arată adesea la cinematograf — pot zice că ele formează regula, iar cele de gust îndoielnic, cu scene uşuratice — excepţia » (p. 34). El subliniază că « e nedrept să acuzăm cinematograful de imoralitate ... fără a nu releva şi cealaltă parte : marele rol ce-l are — pe lîngă acela de a instrui masele — de a educa, de a şlefui sufletul omenesc, de a-l înduioşa, de a dezvolta sentimentele frumoase şi de a introduce în mulţime gustul gesturilor nobile » (p. 33).

Drept exemplu analizează unul dintre filmele epocii, *Celula nr. 13*, în care din « elemente în fond imorale, s-a construit o dramă cu un efect moral zguduitor. Dacă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asemenea piese de cinematograf le taxăm de imorale — conchide C. Iordăchescu — apoi viața noastră de toate zilele este un cinematograf cu mult mai imoral!» (p. 38).

După ce subliniază în treacăt « adevărata binefacere » a filmelor comedii, a peliculelor cu Max Linder, Rigadin și alți comici, autorul încheie făcînd o serie de recomandări, îndeosebi în legătură cu asigurarea unui repertoriu corespunzător reprezentațiilor cinematografice, atrăgînd atenția că « altfel dintr-un instrument de cultură și civilizație — cum l-a visat desigur inventatorul lui — cinematograful ușor poate deveni un instrument de speculă, cu care oameni lipsiți de conștiință vînează moneda, fără nici o remușcare pentru rana adîncă și nevindecabilă ce o fac societății întregi cu negustoria lor funestă » (p. 41).

★

Publicată la Tipografia « Reînvierea » din Botoșani, lucrarea a apărut în broșură (52 p.) împreună cu un alt eseu de același autor, intitulat *Arta populară*.

Constantin Iordăchescu a profesat meseria de institutor, fiind ani îndelungați una dintre figurile marcante ale intelectualității botoșănene. Autor al mai multor lucrări tipărite, printre care și a volumului *Cronologie și fapte din istoria Românilor* (1904), el înființează și conduce în perioada 1919—1920 revista *Junimea Moldovei de Nord*, apoi — în 1924 — *Gazeta Scoalei*, transformată în 1925 în *Revista Scoalei*. Cunoscut pedagog, a fost director al școlii Marchian din Botoșani, precum și președinte al secției locale a « Asociației învățătorilor din România » [1].

E. Voiculescu

Eminescu și Teatrul

Bucureşti E.P.L., 1964

Relațiile marelui nostru poet cu oamenii de teatru din epoca sa, activitatea și preocupările care l-au legat de arta scenică națională și necesitățile ei de atunci prezintă numeroase puncte de interes atît pentru istoricul literar, cît și pentru cel teatral. Interesul pentru cercetarea lor a existat mai de multă vreme, după cum vedem și din ceea ce spunea dramaturgul Mihail Sebastian în 1939: « Este de scris o întreagă monografie despre Eminescu și teatru . . . Ce generos subiect care și-ar propune să arate locul exact pe care l-a avut teatrul în destinul de om și de scriitor al lui Mihail Eminescu; avem impresia că acest loc este central și că el merită a fi studiat . . .». Propunîndu-și să demonstreze aceasta, o carte cum este cea a lui Ioan Massoff trebuia scrisă, și comemorarea lui Eminescu n-a fost decît prilejul cel mai potrivit pentru editarea ei.

Primul studiu mai dezvoltat despre *Eminescu și teatrul* încearcă să înfățișeze toate aspectele problemei tratate și este rezultatul unei îndelungi și migăloase documentări, adesea plină de greutăți, dar însuflețită de dragoste pentru memoria poetului și de grijă pentru cunoașterea integrală a personalității sale. În afară de cele 43 de caiete cu manuscrise de la Academia Republicii Socialiste România Massoff a parcurs documentele păstrate la Arhivele Statului din București, Iași, Brașov, ziarele și revistele unei vaste perioade, amintirile celor care l-au cunoscut pe poet, adică tot ce a putut găsi ca material documentar folositor pentru subiectul său. Din volum, figura lui Eminescu apare în multiplele sale ocupații care l-au legat de scenă de la o vîrstă timpurie: sufleor, actor, cronicar, autor dramatic, traducător de piese și studii teatrale. Însăși cercetarea este dispusă, cronologic, axată pe succesiunea momentelor biografice, pentru a reliefa și în acest mod durata de viață, permanența preocupărilor teatrale ale poetului.

Autorul se oprește, pe rînd, asupra primelor contacte ale lui Eminescu cu teatrul, pomenește piesele citite ca școlar, vorbește de atracția acestuia pentru spectacole și, mai pe larg, despre împrejurările care l-au adus în trupa Tardini-Vlădicescu, făcînd precizările cuvenite privitor la turneul la care a luat parte. Cartea urmărește în continuare participarea lui « Eminescu » la spectacolele lui Iorgu Caragiale, menționînd cu lux de informație ce piese a . . . suflat, sau activitatea sa de copist și cupletist. Cînd evocă drumul parcurs de poet alături de trupa lui Pascaly prin Ardeal, Massoff pretinde, fără să fie destul de convingător, că Eminescu ar fi fost și actor. De altfel itinerarul turneului este dificil de reconstituit, cititorul fiind încurcat de contradicții în datarea reprezentațiilor, uneori dîndu-se ambele « stiluri » calendaristice, alteori doar unul, imprecis, încît datele încep să se amestece (mai mult, o

[1] Vezi *Botoșanii în 1932. Schiță monografică*, Liga Culturală, Secția Botoșani, pp. 188—190; 194; 199.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fotocopie a unui articol din ziarul « Albina » indică data spectacolelor de la Lugoj cu totul alta decît cea furnizată de autor cu cîteva pagini mai înainte).

În septembrie 1869, o dată cu plecarea la Viena, se încheie prima etapă a ocupațiilor scenice ale lui Eminescu, care-l puseseră în contact direct cu viața teatrală a epocii. O reflectare a acestor legături nemijlocite cu teatrul este căutată în unele scrieri ale sale în versuri sau proză, dar comentarea lor rămîne consemnativă, superficială, sau, mai grăitor, în fragmentele dramatice, în interesantele proiecte de piese istorice rămase, în traducerile făcute. Nu ne pot mulțumi capitolele despre viața poetului la Viena, unde se împrietenise cu actrițe vestite ca Friederike Bognar și Augusta Baudius, apoi la Berlin, unde continuă să aprofundeze mari valori ale dramaturgiei universale, pe Shakespeare, Schiller, Lessing, Goethe. Aceste capitole se mărginesc la preluarea impersonală a unei anecdotici mărunte și a unor informații teatrale de sine stătătoare.

Ca îndrumător prin scris al mișcării teatrale naționale, Eminescu se manifestă încă de pe cînd era la Viena și publică în revista orădeană « Familia » (ianuarie 1870) articolul « Teatrul românesc și repertoriul lui », important pentru exacta apreciere a dramaturgiei originale și a programului trupelor noastre de atunci, cît și pentru efortul de orientare către o creație teatrală întemeiată pe un repertoriu clasic și romantic de calitate. Nu se poate omite rolul avut de cartea lui Rötscher, *Arta reprezentării dramatice*, tradusă și adnotată de Eminescu, la dezvoltarea cunoștințelor teoretice și opiniilor sale despre teatru. Nici Massoff nu-l omite și subliniază însemnătatea acelei traduceri și a notelor subtile cu care o însoțește poetul, dovedind stăpînirea mereu mai sigură a noțiunilor și problemelor artei scenice. Cînd va fi cronicar dramatic, întîi la «Curierul de Ieși», apoi la « Timpul », cînd își va spune părerea despre nivelul artistic al pieselor ce se jucau și necesitatea unui repertoriu valoros, capabil să desăvîrșească talentul și măiestria actorilor și să contribuie la formarea unui public cultivat, cînd va combate naturalismul și cabotinismul actoricesc — el fiind pentru interpretul creator, care-și « trăiește » personajul —, Eminescu nu va aplica doar cunoștințele acumulate, ci va interveni cu păreri proprii asupra situației concrete a teatrului românesc.

Deși autorul conturează sfera ideilor teatrale eminesciene, ele nu sînt discutate în contextul teoriei teatrale din acel timp de la noi, și — cum s-a observat — nici nu li se relevă rezonanțele contemporane; studiul lor capătă un aspect schematic, de enumerare didactică, estompîndu-le interesul.

I. Massoff exagerează în cuvinte și nu-i prea eficace în demonstrație, alunecînd nu o dată în factologie de prisos și memorialism anecdotic, nereușind astfel să ne încredințeze că Eminescu a fost «unul dintre cei mai de seamă oameni de teatru ai noștri». Nici prin inventarierea ideilor teatrale, nici prin aprecierea sumară a încercărilor, proiectelor și traducerilor dramatice autorul nu-și atinge pe deplin scopul declarat în prefață.

Dacă volumul cuprinde și multe informații necesare cititorului despre unii actori ai epocii, ca Fany Tardini, Ion D. Lacea, Gestianu și alții, despre turneele trupelor, evenimentele teatrale din țară sau din Austria și din Germania, nu puține sînt datele biografice, considerațiile social-politice în general cunoscute, inutile pentru aprofundarea subiectului. Stufoasă, inegală în aprecieri (uneori eronate), obligîndu-l pe cititor să discearnă observațiile substanțiale, prețioase de pasajele neconvingătoare, monografia lui Ioan Massoff oferă, totuși, o cuprinzătoare bază informativă, o organizare cronologică a documentelor, mărturiilor și opiniilor de pînă acum în jurul temei « Eminescu și teatrul ». Deci o muncă de cercetare foarte necesară cu rezultate predominant pozitive.

I. Cazaban

Observații pe marginea unor cărți de amintiri [1]

Literatura autobiografică se bucură în ultimele decenii de mare succes. Secolul nostru arată un interes pronunțat pentru mărturiile predecesorilor, pentru individualitatea umană așa cum se dezvăluie ea în memorialistica de orice gen. Și dintre amintirile unor oameni mai mult sau mai puțin însemnați, cele

[1] Florica Cristoforeanu, *Amintiri din cariera mea lirică*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964, 361 p.; Elena Zamora, *Am slujit cîntecul*, București, Editura

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

legate de viața și de creația artistică sînt preferate de publicul larg, dornic să cunoască tot ceea ce-i aduce ecouri din lumea oamenilor de artă.

Regretatul Tudor Vianu scria cîndva, referindu-se la jurnalul de creație ca specie a memorialisticii: « Nimic din ceea ce a traversat conștiința scriitorului nu poate rămîne indiferent aceluia care se interesează de lenta devenire a operei »[2]. Afirmația poate fi extinsă la toate ramurile creației artistice; ce pasionantă este pentru iubitorul de muzică nobila confesiune a lui George Enescu, de pildă, sau cît de revelatoare este pătimașa autobiografie a lui Wagner.

Dacă memorialistica teatrală este reprezentată în literatura noastră prin lucrări destul de numeroase (Aristizza Romanescu, Agatha Bîrsescu, Nottara, Lucia Sturdza-Bulandra, Maria Filotti etc.), cea muzicală este aproape inexistentă. De aceea volumele de amintiri ale cîntărețelor Florica Cristoforeanu și Elena Zamora și ale dirijorului Jean Bobescu, publicate în ultima vreme de Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.S.R., sînt bine venite. Ele familiarizează pe cititor cu trei figuri mai proeminente ale trecutului nostru muzical: Florica Cristoforeanu, eminentă cîntăreață de operă cu o mare reputație în Italia între cele două războaie mondiale, Elena Zamora, cîntăreață de operetă, și, în fine, Jean Bobescu, dirijor de operă, a cărui carieră este legată de începuturile Operei române din Cluj și apoi de cea din București. Cele trei cărți pun în lumină strădania unor muzicieni, pasionați de meseria lor, aspirațiile către perfecțiune, impresiile și nădejdile, căutările și luptele, eșecurile și victoriile unor vieți puse în slujba muzicii. Ele aduc cititorului și imaginea unei lumi pitorești, teatrul muzical românesc de acum cîteva decenii: toți trei autorii și-au început activitatea înainte de 1916, în companiile de operetă ale vremii, și evocă viața lor nomadă, plină de greutăți și de lipsuri, dar și de entuziasm. Jean Bobescu vorbește cu bonomie și căldură despre copilăria trăită în mica trupă a tatălui său, Aron Bobescu, unul dintre pionierii operetei noastre, colindînd țara și jucînd în săli improvizate în fața unui public naiv și binevoitor. Viața se scurgea pe scenă și întreaga familie contribuia la spectacol începînd cu cei mai mici, care de pe la 5—6 ani luau în primire rolurile de « îngerași » sau de « diavoli ». Capitolele acestea, cele mai reușite de altfel, surprind cu pregnanță atmosfera acestei familii de actori și procesul de formare al artistului în contact nemijlocit cu practica.

O carieră lirică de amploare, creații valoroase, strălucirea marilor teatre de operă italienești, moravurile și atmosfera lumii *belcanto*-ului, întîlnirile cu personalități ilustre cu care a colaborat sau a fost în relații de prietenie (Toscanini, Richard Strauss, Ottorino Respighi, Beniamino Gigli, Tullio Serafin, Francesco Cilea etc.) constituie cadrul vieții Floricăi Cristoforeanu. Străbate printre rînduri o voință, o dîrzenie și o putere de muncă de neînfrînt. Imaginea cîntăreței se detașează destul de clar ca o personalitate puternică, animată de o mare pasiune pentru teatru și dotată cu un excepțional instinct scenic. Amintirile propriu-zise, ca și capitolul de « Observații și îndemnuri cu privire la arta lirică și la educarea vocii », ne-o arată preocupată atît de studiul glasului, cît și de interpretarea dramatică a rolului. Rod al unei bogate experiențe, ideile și sfaturile, deși se mențin în sfera generalităților, nu sînt lipsite de interes. Textului îi lipsește însă sugestivitatea și acea ascuțime în explorarea procesului creator al artistului liric care să-i imprime pecetea unei gîndiri originale. Sîntem departe de profunzimea și de subtilitatea cu care analizează Șaliapin, de exemplu, același fenomen, în mai puține pagini, dar cu o forță evocatoare impresionantă.

De fapt, în asemenea cărți interesează mai puțin datele biografice, faptele propriu-zise, cît concepția și drumul creator al autorului. Judecățile, aprecierile, gîndurile acestuia trebuie să facă parte organic din povestire; ele îi dau perspectivă, conferindu-i totodată o pulsație vie. Lipsa generalizărilor, a comentariilor largi, a unor episoade semnificative sărăcește. Or, tocmai acestea lipsesc aici. Ne-ar fi interesat opiniile autorilor despre cele văzute și despre oameni: portretul este o foarte importantă parte a memorialisticii. Florica Cristoforeanu a cunoscut atîția mari artiști și abia dacă aflăm cîte ceva despre ei, notat cu pasivitate și fără relief. Despre

muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964, 135 p.; Jean Bobescu, *La pupitrul operei*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964, 182 p.

[2] Tudor Vianu, *Criza ideii de artă în literatură*, în *Transformările ideii de om*, București, Tradiția, 1946, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Richard Strauss, de exemplu, ni se spune doar că vorbea stîlcit franţuzeşte şi că avea o soţie tînără, ceea ce nu e prea esenţial. Jean Bobescu arată mai multă înclinaţie către portret şi imaginile părinţilor săi, ale lui Gabrielescu şi Grozăvescu sînt bine conturate. Ar fi fost interesant dacă ne-ar fi înfăţişat în acelaşi fel şi alte figuri din trecutul său: Popovici-Bayreuth, George Dima, Aca de Barbu etc. În ultimele capitole însă, procedeul devine şablonard şi caracterizările cîntăreţilor bucureşteni nu aduc nici o notă personală.

De asemenea am fi dorit să aflăm despre Elena Zamora nu numai cît şi pe unde a cîntat, într-o înşirare ternă, ci şi ideile ei, ceva despre procedeele artistice specifice genului cîntecului pe care l-a practicat, — minor în aparenţă, dar foarte dificil în fond — în care esenţial este tocmai elementul specific, de neconfundat, adus de interpret. Memoriile nu sînt fişe autobiografice mai mult sau mai puţin complete şi nici pagini de proces-verbal cu eroi impersonali. Fapte indiferente, anecdote banale, fraze uneori lipsite de conţinut nu reprezintă destul interes pentru a fi transmise posterităţii. Memorialistul trebuie să ştie să vadă realitatea, s-o judece, fixîndu-i trăsăturile esenţiale. Dacă personalitatea sa nu colorează povestirea, dacă el nu-şi afirmă concepţia despre lume şi artă, valoarea unei asemenea opere este, de obicei, minimă. Să cităm doar cele mai celebre exemple, modele ale genului, ca amintirile lui George Enescu, Berlioz, Wagner, Şaliapin, Stanislavski, ca să ne dăm seama că numai o relatare exactă nu este suficientă.

Pentru încheiere am vrea să relevăm că memorialistica priveşte în primul rînd literatura şi că lucrarea deci trebuie să se prezinte la un nivel care să justifice această apartenenţă. Belinski spunea că memoriile, dacă sînt bine scrise, reprezintă un ultim hotar al romanului; desigur, nu i se poate cere unui diletant în ale literaturii să atingă perfecţiunea formală, dar pentru cei care nu au îndemînare la scris există şi soluţia colaborării cu un scriitor. Stilul neglijent, platitudinea, banalitatea reuşesc să întunece chiar şi cel mai bogat conţinut. Nici măcar mărturia frustă, prinsă pe viu, nu admite stilul pedestru; să ne gîndim doar la Jurnalul Anei Franck, al cărui strigăt a răsunat cu atîta intensitate şi pentru că este de o mare frumuseţe literară.

Observaţia nu se referă la cartea dirijorului Jean Bobescu, care se bucură de o prezentare îngrijită. Regretăm însă că arta Florichii Cristoforeanu şi viaţa ei atît de interesantă nu sînt mai bine puse în valoare de o formă artistică adecvată. Cît despre memoriile Elenei Zamora, considerăm că ele nu intră în sfera literaturii, dar nici în cea a muzicologiei.

EL. ZOTTOVICEANU

Cîteva consideraţii pe marginea unor monografii de compozitori

Cu *Claude Debussy* (Romeo Alexandrescu, 1962), *Maurice Ravel* (Romeo Alexandrescu, 1964) şi *De Falla* (Radu Gheciu, 1964), Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România prezintă publicului românesc muzicieni din şcoala franceză şi spaniolă.

După cum se menţionează şi în prefeţele primelor două lucrări, monografiile se adresează unui public larg, căruia i se dă putinţa de a cunoaşte date semnificative legate de evoluţie şi de creaţie. Deşi, pe de o parte, neaxate pe documente inedite, ci pe o bibliografie mai mult sau mai puţin bogată iar pe de altă parte concepute pe baza cunoaşterii creaţiei compozitorilor, lucrările pun în evidenţă unele puncte de vedere personale preţioase. Pe scurt, sînt cărţi utile şi necesare în activitatea de popularizare a muzicii universale.

★

Întocmite de acelaşi autor, compozitorul şi muzicologul Romeo Alexandrescu, *Claude Debussy* şi *Maurice Ravel* prezintă viaţa şi creaţia celor doi artişti în capitole separate, completate cu scurte cronologii.

Autorul redă datele biografice care apar în raport direct cu evoluţia artistică. Sînt citate opiniile muzicienilor şi prietenilor sau idei personale ale compozitorilor; acestea, legate de creaţie, conturează atmosfera de lucru intens în care s-au format.

Creaţia este prezentată în ambele cărţi pe genuri, în întregime, autorul oprindu-se cu aceeaşi atenţie şi la lucrări de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mică circulaţie, punînd în evidenţă şi calităţile acestora. Romeo Alexandrescu se fereşte de analize aride, tehniciste, avînd în vedere că monografiile nu sînt adresate în primul rînd specialiştilor. Fiecare compoziţie este privită cu obiectivitate, aprecierile fiind rodul unor disecări minuţioase prealabile, pe care cititorul le primeşte în chip de formulări. Acestea pot însă rămîne simple afirmaţii în măsura în care nu sînt ilustrate cu exemple muzicale, precise şi amănunţite în unele cazuri. Autorul relevă « inovaţiile » debussyene care au influenţat pe toţi cei ce au venit în contact cu muzica sa. Particularităţile de concepţie şi limbaj, care interesează în primul rînd în creaţia oricărui artist, trebuiau lămurite şi cu ajutorul exemplelor. « Disonanţele . . . mai armonioase în complicaţiile lor decît consonanţele însăşi » (p. 102), melodia « mereu prezentă, mereu regăsită » (p. 112) şi multe altele — caracteristici de multă fineţe care l-au etichetat ca impresionist pe Debussy — se cereau demonstrate. În acest context, exemplul devine folositor, chiar facilitează lectura.

Aceeaşi necesitate se resimte şi în *Maurice Ravel*. Referirile la ritmica raveliană, de un interes incontestabil, sau la caracteristicile ce-l definesc ca « veritabil clasic contemporan » (p. 150) cereau autorului precizări mai ample. Revenirile în trei faze, ocazionate de expunerea vieţii, creaţiei şi concluziilor, asupra aceloraşi amănunte de ordin analitic dovedesc că nici autorul nu este sigur că lucrurile se pot înţelege uşor fără exemplificări în text. Problema însă se poate discuta în legătură şi cu alte lucrări, de acelaşi gen, tipărite de Editura muzicală.

« Impresionismul » lui Debussy şi « debussysmul » lui Ravel apar ca probleme care l-au preocupat în mare măsură pe autor, urmărind elucidarea lor. Aceasta era cu atît mai mult necesar, cu cît evoluţiile lor creatoare aproape paralele (Debussy a trăit între 1862 şi 1917, iar Ravel între 1875 şi 1937) s-au produs în condiţii asemănătoare.

Debussy, pornind din tinereţe de la « frumuseţea lucrului în sine, seducţia sonoră » (p. 118), caută soluţii pentru a se putea exprima liber, dar fără să se piardă în lumea sonoră pe care şi-a creat-o. Expunînd cu minuţiozitate căutările creatoare ale compozitorului, autorul poate ajunge la afirmaţia că impresionismul lui Debussy nu este « corespondentul sonor al picturii impresioniste », ci « autentic limbaj muzical » (p. 130).

Preocupat încă din monografia *Debussy* (capitolul « Influenţa muzicii lui Debussy în creaţia universală ») de a lămuri fenomenul Ravel, Romeo Alexandrescu îl opune influenţelor puternice pe care fără îndoială le exercita Debussy în muzica franceză din acea perioadă. Autorul nu se fereşte de apropieri: explică în ce a constat fondul comun al ambilor muzicieni, reliefează substanţa caracteristică fiecăruia, apreciază cu justeţe trăsăturile specifice ce-i singularizează.

Mai avizat în *Maurice Ravel*, cititorul poate distinge noua concepţie modernistă din muzica celor doi artişti: Debussy fiind « genialul prim-venit » (p. 148), iar Ravel cel ce a primit şi extins debussysmul. Este foarte potrivită afirmaţia că Ravel ar fi « un Stradivarius al finisajului în exprimarea muzicală » (p. 150).

În încheierea capitolelor rezumative asupra caracterelor şi particularităţilor creaţiei — capitole existente în amîndouă monografiile —, Romeo Alexandrescu distinge etapele de dezvoltare a compozitorilor, definindu-le cu supleţe, întrucît o fragmentare stilistică se opunea specificului evolutiv al ambilor creatori.

Parcurgerea capitolului « Vederile critice şi estetice ale lui Debussy », deşi păstrînd un loc modest în lucrare, completează imaginea cititorului asupra muzicianului.

★

Spre deosebire de primele două monografii, Radu Gheciu, în lucrarea *De Falla*, împleteşte analiza creaţiei compozitorului cu datele biografice. Cartea, de proporţii mai modeste, este publicată în colecţia « Muzica pentru toţi »; de aici şi întocmirea ei mai accesibilă.

Primul capitol, « Ciudata istorie a muzicii spaniole », are rol introductiv, de prezentare a muzicii spaniole. Aici descrierea folclorului spaniol ar fi necesitat însă sublinieri asupra mijloacelor folclorice *specifice* de exprimare, care răzbat şi în lucrările predecesorilor lui De Falla. Aceasta era mai important pentru scopul lucrării decît ampla expunere pe genuri a folclorului andaluz.

În ce priveşte dezvoltarea artei profesioniste, nu apar clare trăsăturile « generaţiei de la 1898 », tendinţele inovatoare ale curentului de înnoire cultural-artistică în cadrul căruia s-a format şi Manuel De Falla. E drept că totul nu se putea spune în puţine pagini, în cadrul unui asemenea mozaic de aspecte diferite de cultură

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

muzicală, însă sublinierile de ordin general asupra unui specific mai puțin cunoscut la noi sînt necesare.

« Începuturile grele » îl surprind pe De Falla în perioada în care ideea creării unei opere naționale se înscria în curentul inovator. În aceste condiții se naște *La vida breve* (1905), operă de început a compozitorului, apreciată cu justețe de către muzicolog.

Concepția despre folclor a lui De Falla se cristalizează la Paris, în contact cu muzica franceză, în special cu creația lui Debussy. Radu Gheciu citează din *Revue musicale* un articol al lui De Falla în care este expusă concepția lui Debussy în domeniul inspirației din folclor, ca exemplu pentru compozitorii spanioli. « Ceea ce Falla a putut reține din experiența franceză » (p. 51) este insuficient exprimat, autorul nu epuizează ideea. Și ar fi fost important de reținut ce anume au reprezentat pentru De Falla realizările « școlii » franceze.

Folclorul deține rolul primordial în creația lui De Falla, este grefat pe personalitatea sa. Inventivitatea pe bază folclorică tinde spre o transfigurare a folclorului. Din lucrare se desprinde clar drumul evolutiv al artistului. Sînt înțelese căutările creatoare ale lui De Falla, încununate de *Păpușile meșterului Pedro* și de *Concertul pentru clavecin*, lucrare polifonică îndrăzneață în clasicismul ei declarat: « triumful definitiv al minții castiliene asupra sîngelui andaluz » (p. 139). Radu Gheciu a izbutit să releve personalitatea originală a lui Manuel De Falla, putînd astfel conchide că bigotismului religios al artistului i s-au opus resursele sevei populare, care se reliefează în creația sa de-a lungul întregii vieți.

Un capitol de sinteză asupra tendințelor și idealurilor estetice ale muzicianului, cît și asupra procedeelor și mijloacelor proprii de exprimare muzicală, concepție în folclor etc. ar fi conturat mai precis locul compozitorului în muzica spaniolă.

În privința stilului, cursiv în general, surprindem în unele locuri echivocuri sau îngroșări, cum ar fi, de pildă, la p. 101: « . . . pe podul care duce spre moară (este vorba de *Tricornul*. — *L.A.*) își face apariția judecătorul însoțit în orchestră de motivul său, cîntat, ca de fiecare dată, de fagot. Nobilul domn îi îndepărtează pe alguazili și în sunetele unui menuet . . . »; sau la p. 90: « Treptat, Manuel De Falla își reia locul (cînd îl mai avusese? — *L.A.*) în fruntea mișcării muzicale spaniole »; este vorba de anul 1916, după reîntoarcerea sa din Parisul care îl consacrase.

Rod al unei munci nu atît de cercetare, cît de studiere și sintetizare a unor materiale deja cunoscute, lucrările sînt o reușită de prezentare a unor fenomene nu prea îndepărtate, cu atît mai mult cu cît se știe că timpul este un factor de clarificare.

L. ALEXANDRESCU

ROMEO GHIRCOIAȘU

Contribuții la istoria muzicii românești, vol. I

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., București, 1963, 249 p.

Apariția volumului de Romeo Ghircoiașu (distins cu premiul pentru muzicologie al Academiei Republicii Socialiste România), consolidează în muzicologia românească un domeniu, cel istoric, înzestrat pînă nu de mult doar cu cercetări parțiale, printre care unele de considerabilă adîncime, necoordonate însă în sistemul unei evoluții generale.

Autorul a avut a răspunde misiunii dificile de a alcătui istoricul unei culturi muzicale a cărei geneză și incipientă dezvoltare aflate în stadiu folcloric și deci în condiții de anonimat necesită, pentru a fi reconstituite, investigații multilaterale, de natură foarte diversă (arheologie, etnografie, folclor comparat, lingvistică). Din acest punct de vedere, o primă și importantă contribuție o reprezintă capitolul intitulat « Muzica antică pe teritoriul țării noastre ». Istoricul discerne aici, în cuprinsul unor vaste epoci și spații (Grecia antică, popoarele trace, cele ale Orientului și Asiei Mici) elemente estetice și de structură care, influențînd finalmente însăși prestigioasa cultură muzicală elenă, vor fi fundamentat cu mii de ani în urmă muzica grupului etnic românesc. Rămîne, de asemenea, ca un merit esențial al acestei părți conjugarea într-o viziune teoretică unitară a diferitelor concepții, ipoteze și explicații privitoare la fondul arhaic al muzicii românești, la formarea și la evo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

luţia sistemelor muzicale primitive, dezbătute în valoroase studii ale muzicologilor Constantin Brăiloiu şi George Breazul, precum şi ale folcloriştilor noştri actuali, chiar dacă pe acest tărîm viitoare completări şi rectificări mai sînt posibile.

Fără a părăsi nici o clipă criteriul cronologic, pe măsura înaintării în timp autorul procedează la o compartimentare a materialului cercetat pe anumite genuri muzicale şi regiuni ale ţării, urmărindu-le de-a lungul întregii perioade feudale (volumul I se încheie cu începutul secolului al XIX-lea). Metoda confruntărilor, a paralelismelor şi a comparaţiilor e aplicată şi aici în mod mai cuprinzător, corespunzător dezvoltării muzicale complexe pe care o atestă documentele vremii. Sînt discutate astfel raporturile dintre fenomenul popular şi cel cult, dintre manifestările folclorice cele mai reprezentative şi analoagele lor în creaţia populară a ţărilor vecine, legăturile cu propriul trecut muzical, precum şi relaţiile de reciprocitate ce se stabilesc cu muzica occidentală în momente importante istorice sau de ascensiune muzicală (ca, de pildă, epoca reformei religioase sau cea a afirmării muzicii de dans din secolele XV—XVII).

Situată în reţeaua acestor multiple implicaţii care explică transformările, schimburile, procesele de circulaţie petrecute în sînul ei, muzica românească apare în adevărata ei lumină, capătă dimensiunile şi adîncimea unui amplu şi impresionant fenomen de viaţă socială şi spirituală.

LILIANA FIRCA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

C R O N I C Ă

În cadrul cenaclurilor Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România ce au loc săptămînal, Secţia de Muzicologie a avut un interesant cenaclu cu tema *Date noi privitoare la cultura muzicală în ţara noastră pînă la sfîrşitul secolului XVIII* la data de 9 iunie 1964. S-au ţinut următoarele comunicări:

1. Gheorghe Ciobanu — *Manuscrise bizantine în ţara noastră.*
   Exemplificări.
   — Solo bariton.
2. Gh. Ciobanu şi Cristian Ghenea — *Cartea de cîntece a lui Eustaţie Protopsaltul de la Putna (1511).*
   Exemplificări.
   — Solo bariton.
3. Cristian Ghenea — *Date cu privire la muzica din Transilvania în epoca feudală.*
   Exemplificări:
   — Gregorius Ostermayer — *Si bona suscepimus*, motet (cvartet de coarde).
   — C. Siffer — *Arie* (cvartet de coarde).
   — Johann Sartoryus — *Motet* solo mezzosoprană (acompaniament de trio).
   — Johannes Knall — Motet (cvartet de coarde).
   — Petrus Schiemert — Fragment dintr-un oratoriu, aria de alto (solo mezzosoprano, acompaniată de cvartet de coarde şi continuo).
4. Viorel Cosma — *Documente muzicale româneşti din pragul veacului XVIII.*
   Exemplificări:
   — Ion Căianul — 10 piese pentru clavecin.
   — Trei dansuri populare româneşti pentru vioară solo din culegerea de cîntece *Hungarici saltus a Dionysio* (1730).
   — Dimitrie Cantemir — *Semaisi* (suită) — imprimare pe bandă de magnetofon.
   — Georg Philipp Telemann — *Suita polska*, dansul românesc.
   — Daniel Speer — Două dansuri din *Wallachisch-Ballett* (1688), pentru cvartet de coarde şi continuo.

Au interpretat:

— Martha Kessler	— mezzosoprană
— Mihail Ciobănescu	— bariton
— Gheorghe Costinescu	— clavecin, pian
— Gheorghe Firca	— violoncel

Cvartetul de coarde compus din:

— George Nicolescu	— violina I
— Mircea Opreanu	— violina II
— Gheorghe Popovici	— violă
— Alfons Capitanovici	— violoncel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-arte.ro

★

Cu prilejul Centenarului Conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi (octombrie 1964) a avut loc o sesiune ştiinţifică la Conservatorul « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti la care au prezentat lucrări şi comunicări următorii profesori şi conferenţiari:

27 octombrie

1. Prof. rector Victor Giuleanu — *Conservatorul din Bucureşti la 100 de ani de la înfiinţare.*
2. Prof. Zeno Vancea — *Legătura între tradiţie şi inovaţie văzută în lumina dezvoltării creaţiei muzicale româneşti.*
3. Prof. Zeno Vancea — *Concluzii privitoare la formarea tinerilor compozitori.*
4. Prof. Ovidiu Varga — *Gîndirea filozofică şi estetică a lui George Enescu, în lumina problemelor actuale ale creaţiei şi învăţămîntului muzical din ţara noastră.*
5. Conf. Dragoş Tănăsescu — *Aspecte inedite din activitatea lui Dinu Lipatti: critic muzical şi pedagog.*
6. Conf. George Pascu (Iaşi) — *Dialectica limbajului muzical — urmărirea ei în predarea istoriei şi formelor muzicale.*

28 octombrie

1. Conf. Romeo Ghircoiaşiu (Cluj) — *Istoricul învăţămîntului muzical din Cluj.*
2. Lector Gheorghe Merişescu (Cluj) — *Momente din dezvoltarea muzicii româneşti din Transilvania în cea de-a doua jumătate a secolului XIX.*
3. Prof. Alfred Mendelsohn — *Unele trăsături obiective în corelaţia dintre creaţia componistică şi cea interpretativă, în lumina sarcinilor învăţămîntului muzical.*
4. Prof. George Manoliu — *Aportul inovator al lui George Enescu în stilul violonistic şi reflectarea acestuia în şcoala românească de vioară.*
5. Prof. Ionel Geantă — *Contribuţii la îmbunătăţirea conţinutului ştiinţific al învăţămîntului superior al viorii în lumina revoluţiei culturale din ţara noastră.*

29 octombrie

1. Prof. Panait V. Cottescu — *Probleme actuale ale regiei de operă şi reflectarea lor în educarea viitorului cîntăreţ.*
2. Prof. Arta Florescu — *Respiraţia în cînt.*
3. Lector Iolanda Mărculescu — *Unele probleme de rezonanţă în cînt.*
4. Lector George Ionescu — *Contribuţii la fundamentarea ştiinţifică a cîntului în ţara noastră. Concluzii privind pedagogia cîntului.*

★

În luna octombrie 1964 Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România — Sectorul de muzică a primit vizita prof. Jozef Chwedczuk, decan al Academiei de muzică din Cracovia şi a muzicologului Wadyslaw Malinowski din Varşovia. A avut loc un interesant schimb de păreri privitor la activitatea muzicologilor din ţara noastră şi din R. P. Polonă.

★

Jacques Chailley, profesor de istoria muzicii la Universitatea din Sorbona şi compozitor, a vizitat ţara noastră în luna ianuarie 1965. Cu acest prilej distinsul oaspete a conferenţiat la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România despre compozitorul francez Francis Poulenc.

★

Secţia de muzicologie a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România a programat un cenaclu, care a stîrnit un deosebit interes pe tema *Probleme ale muzicologiei contemporane universale.* În ziua de 5 aprilie 1965 au ţinut comunicări următorii muzicologi:
1. Gheorghe Firca — *Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical.*
2. Ada Brumaru — *Idei şi curente în cadrul congreselor de muzicologie.*
3. Ştefan Niculescu — *Despre « Penser la musique aujourd'hui » de Pierre Boulez şi « Musiques formelles » de Iannis Xenakis.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

4. Alfred Hoffman — *Trăsături ale concepţiei lui Honegger în lumina cărţii sale « Je suis compositeur »*.

★

O comunicare care a suscitat un deosebit interes a fost aceea ţinută de Gheorghe Ciobanu, intitulată *Şcoala de muzică de la Putna (1511)*, în cadrul Secţiei de literatură şi artă a Academiei Republicii Socialiste România la 6 aprilie 1965.

★

Cenaclul din 3 mai 1965 al Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România consacrat comemorării morţii lui George Enescu a cuprins conferinţele cu titlul: *Elemente stilistice ale limbajului enescian* de Romeo Ghircoiaşu şi *George Enescu în viaţa muzicală din ultimul deceniu* de Viorel Cosma.

★

Cu acelaş prilej, la Academia Republicii Socialiste România a avut loc la 4 mai 1965 o adunare comemorativă în care academicianul Mihail Jora a evocat personalitatea lui George Enescu iar Alfred Hoffman, cercetător principal la Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România a vorbit despre *Actualitatea artei lui George Enescu*.

FERNANDA FONI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România a editat pe anul 1964 un volum intitulat *George Enescu* (Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964, 434 p.), care premerge apariţia unei temeinice monografii închinată muzicianului. Lucrarea, cu caracter în primul rînd documentar, reuneşte, în cuprinsul unor tabele, sistematizări, cronologii, date privind biografia şi activitatea muzicianului, precum şi răsunetul acestei activităţi în viaţa muzicală naţională şi internaţională. Spicuim dintre titluri următoarele: *O personalitate a gîndirii şi a artei. Antologie de texte şi gînduri ale lui George Enescu* (de Elena Zottoviceanu, Nicolae Missir şi Mircea Voicana), *George Enescu în viaţa muzicală contemporană* (articol de Fernanda Foni), *Viaţa şi activitatea lui George Enescu. Menţiuni cronologice* (de Nicolae Missir şi Mircea Voicana), *Creaţia lui George Enescu. Repertoriul operelor* (de Nicolae Missir), *George Enescu interpret. Repertoriul de interpretare al violonistului, pianistului şi dirijorului George Enescu* (de Nicolae Missir), *Concursurile internaţionale « George Enescu » de la Bucureşti, Discografie George Enescu* (de Fernanda Foni), *Bibliografie George Enescu* (de Elena Zottoviceanu şi Nicolae Missir).

★

A apărut sub redactarea muzicologului Viorel Cosma un *Mic lexicon* al compozitorilor şi muzicologilor români (Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România 1965, 388 p.).

★

Sub titlul *Muzica în România după 23 August 1944* (Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1964, 295 p.), Petre Brîncuşi şi Nicolae Călinoiu realizează o trecere în revistă a vieţii muzicale româneşti contemporane sub aspectul creaţiei (prezentată pe genuri, enumerativ, cît şi analitic), al activităţii muzicologice, critice, pedagogice şi de cercetare, precum şi al interpretării şi manifestărilor muzicale din ţară şi din străinătate. Completată cu o bogată ilustraţie, cartea contribuie la formarea unei cuprinzătoare imagini de ansamblu asupra actualei dezvoltări muzicale din ţara noastră.

★

Aceloraşi realizări ai ultimilor 20 de ani în România le sînt dedicate articolele *Aspecte ale muzicii vocal-simfonice româneşti* de Vasile Tomescu şi *Douăzeci de ani de muzicologie românească* de Alfred Hoffman şi Mircea Voicana, apărute în revista « Studii şi cercetări de istoria artei ». Seria Teatru-muzică-cinematografie (Bucureşti, Edit. Acad. R.P.R., 1964, t. XI, nr. 1, p. 71—85 şi 49—69).

★

George Bălan semnează în revista « Secolul XX » (Bucureşti, 1964, nr. 9, p. 167) articolul intitulat « Enescu muzician european ». Sintetizînd unele idei exprimate anterior

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu privire la creaţia enesciană, autorul o defineşte estetic, raportînd-o la diferitele curente şi orientări ale secolului şi singularizînd trăsăturile personalităţii compozitorului faţă de acelea ale contemporanilor săi cei mai reprezentativi.

★

Din sumarele revistei « Muzica » pe anii 1964 şi 1965 se desprind o serie de titluri ale unor studii ce ilustrează vasta tematică muzicologică prezentă în preocupările oamenilor de muzică români. Cităm astfel ca studii cu caracter monografic: *Dinu Lipatti interpret* de Grigore Bărgăuanu (1964, nr. 1, ianuarie, p. 12), *Dinu Lipatti compozitor* de Grigore Bărgăuanu (1964, nr. 5—6, mai-iunie, p. 72), *Paul Constantinescu* de Vasile Tomescu (1964, nr. 2, februarie, p. 1), *Sabin Drăgoi* de Nicolae Rădulescu (1964, nr. 3, martie, p. 12), *Marţian Negrea* de Eugen Pricope (1964, nr. 4, aprilie, p. 5), *Gheorghe Dumitrescu* de Petre Codreanu (1964, nr. 5—6, mai-iunie, p. 13), *Mihail Jora* de Pascal Bentoiu (1964, nr. 7, iulie, p. 1), *Ion Dumitrescu* de Gheorghe Ciobanu (1964, nr. 7, iulie, p. 13). Cu privire la trecutul muzicii româneşti sînt de menţionat contribuţiile autorilor Gheorghe Ciobanu, Cristian Ghenea şi Viorel Cosma, reunite sub titlul general *Aspecte ale culturii muzicale în epoca feudală* (1964, nr. 5—6, mai-iunie, p. 57—71), şi studiul *Antioh Cantemir şi muzica epocii sale* de O. L. Cosma (1965, nr. 1, ianuarie, p. 39). Moştenirea enesciană face obiectul unor studii ca: *Asupra unui leitmotiv din Oedip* de O. L. Cosma (1964, nr. 3, martie, p. 24), *Elemente folclorice în Oedip?* de Ruxandra Moissiu (1964, nr. 4, aprilie, p. 22), *Sonata pentru pian în fa minor de George Enescu* de Dumitru Bughici (1964, nr. 5—6, mai-iunie, p. 50), *Sonata a II-a pentru violoncel şi pian de George Enescu* de Dumitru Bughici (1964, nr. 9, septembrie, p. 33), *Poemul « Vox Maris »* de Wilhelm Berger şi Gheorghe Costinescu (1964, nr. 9, septembrie, p. 19), *Privind astăzi arta interpretativă a lui Enescu* de George Manoliu (1964, nr. 9, septembrie, p. 8), *Gîndirea filozofică şi estetică a lui George Enescu* de Ovidiu Varga (1964, nr. 12, decembrie, p. 6). Se disting şi un număr de studii care tratează probleme de limbaj şi estetică ale muzicii contemporane: *Însemnări cu privire la raportul între tonal şi modal* de Gheorghe Firca (1964, nr. 2, februarie, p. 28), dezbaterea concertului instrumental contemporan de către Grigore Constantinescu, Gheorghe Firca, Liviu Glodeanu şi Liliana Firca (1964, nr. 5—6, mai-iunie, p. 4—8), *Armonia — posibilităţi şi limite* de Wilhelm Berger (1964, nr. 7, iulie, p. 27), *Observaţii asupra caracterelor sonanţei* de Wilhelm Berger (1964, nr. 10, octombrie, p. 22), *Dialectica generalului şi particularului în evoluţia formelor muzicale* de George Pascu (1964, nr. 12, decembrie, p. 16), *Agogica, trăsătură de unire între interpretarea şi creaţia muzicală* de Alfred Mendelsohn (1965, nr. 1, ianuarie, p. 22).

★

La un deceniu de la moartea lui George Enescu, presa românească a cinstit memoria marelui muzician publicînd o sumă de articole cu caracter omagial sau de specialitate. În rîndul acestora cităm: în revista « Secolul 20 », 1965, nr. 3: *La un portret al lui George Enescu* de G. Călinescu (p. 4), *Oedip. Ascensiunea culmii celei mai înalte* de Emanoil Ciomac (p. 6), « *Complice* » *cu Enescu* de Ioan D. Gherea (p. 19); în « Contemporanul » din 7 mai 1965: *Universalitatea lui George Enescu* de Ştefan Niculescu; în « Contemporanul » din 14 mai 1965: *Interpretări enesciene* de Ada Brumaru; în „Tribuna" din 27 mai 1965, articole semnate de: Zeno Vancea, Jean Absil, Ilie Balea, Romeo Drăghici, Gheorghe Firca, Liliana Firca, Madeleine Ed. Fleg, Henri Gagnebin, Hans Stinnes, Dan Voiculescu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 12 1965

INDEX ALFABETIC

		Nr.	Pag.
SIMION ALTERESCU,	Mihail Sebastian	1	3
NICOLAE BALOTĂ,	Estetica teatrală a lui Camil Petrescu	2	103
GH. COSTINESCU,	Cvintetul pentru două viori, violă, violoncel şi pian în la minor op. 29 de George Enescu. Expresie a cristalizării stilului de maturitate al compozitorului	2	141
LILIANA FIRCA,	Trăsături stilistice în muzica de pian a lui George Enescu	1	39
GH. FIRCA,	Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu	2	123
LETIŢIA GÎTZĂ,	Nicolae Filimon, critic dramatic	1	13
LETIŢIA GÎTZĂ,	Ipoteză şi experiment în cercetarea fenomenului teatral	2	97
ALFRED HOFFMAN,	Stiluri dirijorale: George Georgescu	1	27
AL. PALEOLOGU,	De la Caragiale la Eugen Ionescu şi invers	2	113
ANDREI STRIHAN,	Unitatea comicului în diversitatea formelor sale de manifestare	1	21

NOTE ŞI DOCUMENTE

MARTIN T. CARANFIL,	Liviu Rebreanu despre cinematografie	1	86
ANCA COSTA-FORU,	Familia Teodorini	2	157
ANCA COSTA-FORU,	Muzeul Teatrului Naţional «I. L. Caragiale»	2	180
OVIDIU DRIMBA,	Lope de Vega şi românii	1	55
MIHAI FLOREA,	Note pe marginea cîtorva piese originale contemporane	2	175
FERNANDA FONI,	Date noi privind activitatea de critic muzical a lui Dinu Lipatti	2	164
IOSIF E. NAGHIU,	Augustin Bena (1880—1962)	1	84
LELIA NĂDEJDE,	Costache Dimitriade, Raluca Stavrescu, Maria Flechtenmacher, Frosa Sarandi	1	59
EMILIA PAVEL,	«Capra de stuh»	1	74
ANA-MARIA POPESCU,	Înfiinţarea Conservatorului de muzică şi declamaţiune	1	69
DAN SMÎNTÎNESCU,	Noi contribuţii privitoare la desfiinţarea vremelnică a Conservatorului din Iaşi în octombrie 1875	2	172
LIGIA TOMA-ZOICAŞ,	Contribuţii la cunoaşterea artei interpretative a lui George Enescu. Enescu la Cluj în perioada 1920—1940	1	77
RECENZII		1	89
NOTE DE LECTURĂ		2	183
CRONICĂ		1	193
CĂRŢI—REVISTE		2	197

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara,** 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România,** vol. I, 1963, 541 p. + 8 pl., 52 lei; vol. II, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi, Tropaeum Traiani,** 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYEN şi V. SEBESTYEN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania,** 1963, 252 p., 31,70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator,** Album întocmit de Acad. G. Oprescu şi Mircea Popescu, prefaţă de Acad. Prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 ani,** 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator.** Album întocmit şi cu o prefaţă de Acad. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti.** 1961, 364 p., 35,60 lei.

REVISTE PUBLICATE DE EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII – REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE – CLUJ

ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE – IAŞI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

– SERIA ARTA PLASTICĂ
– SERIA TEATRU–MUZICĂ–CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART. SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 13 NR. 1, P. 1–104, BUCUREŞTI, 1966.

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 18.

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro